FONDAZIONE GIORGIO AMENDOLA E ASSOCIAZIONE LUCANA IN PIEMONTE CARLO LEVI

PITTURA DIPINTA

Nino AIMONE Ermanno BAROVERO Alfredo BILLETTO
Romano CAMPAGNOLI Francesco CASORATI Mauro CHESSA Lea GYARMATI
Pino MANTOVANI Francesco PREVERINO Giacomo SOFFIANTINO
Mario SURBONE Francesco TABUSSO Giacinta VILLA

a cura di

Loris Dadam

Cerabona Editore

«Indagare sul fenomeno della luce-colore
e sul fenomeno dello spazio, dello spazio e del tempo,
penso sia approccio conveniente
alla ricerca della dimensione umana»
Giacinta Villa

MOSTRA D'ARTE
PITTURA DIPINTA

Torino, dal 13 dicembre 2009 al 13 aprile 2009
presso la Sala Mostre dell'Associazione Lucana Carlo Levi e della Fondazione Giorgio Amendola

Patrocinio
Regione Piemonte
Regione Basilicata
Provincia di Torino
Provincia di Potenza
Città di Torino
Città di Sant'Arcangelo
Città di Tito

Presidente
Prospero Cerabona

Curatore mostra e catalogo
Loris Dadam

Progetto e allestimento mostra
Editrice Il Rinnovamento - Immagini e Relazioni Esterne

Ente promotore
Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi
Fondazione Giorgio Amendola
Centro Studi Arte e Contesto Sociale

Studi, Convegni, Ricerche
della Fondazione Giorgio Amendola e
dell'Associazione Lucana Carlo Levi

Direttore Responsabile:
PROSPERO CERABONA

Comitato di redazione:
MARIA SOFIA FERRARI, DOMENICO CERABONA

Progetto grafico e coordinazione editoriale:
EDITRICE IL RINNOVAMENTO - IMMAGINE E RELAZIONI ESTERNE

FOTOGRAFIE OPERE PITTORICHE: ALBERTO NARETTO
FOTOGRAFIE GRAFICA TABUSSO: MARIO ACCORNERO
FOTOGRAFIE GRAFICA: FILIPPO VEROVA

Fotocomposizione:
EDITRICE IL RINNOVAMENTO - VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA DI TESTI E IMMAGINI

Finito di stampare nel mese di dicembre 2008
presso ARTALE (TORINO)

VIA TOLLEGNO 52 - 10154 TORINO TEL. 0112482970 - cerabona@libero.it

Un particolare ringraziamento a: *Francesco Casorati, Mauro Chessa e Francesco Tabusso per la collaborazione organizzativa. Mario Accornero, Daniela Botta, Domenico Capezio, Francesco Cerabona, Luigi Cerabona, Pippo Giannino, Giacomo Pantò, Gerardo Renna.*

LORIS DADAM

PITTURA DIPINTA

Nino Aimone
Ermanno Barovero
Alfredo Billetto
Romano Campagnoli
Francesco Casorati
Mauro Chessa
Lea Gyarmati
Pino Mantovani
Francesco Preverino
Giacomo Soffiantino
Mario Surbone
Francesco Tabusso
Giacinta Villa

CERABONA EDITORE

Sommario

Presentazione

Con le grandi mostre del 2007-2008 (le *Madonne lignee lucane dal Medioevo al Barocco*, le mostre fotografiche di Domenico Notarangelo su *Amendola, il Popolo di Levi* e *Pier Paolo Pasolini*, la grafica e il *telero per Italia '61* di Carlo Levi, la mostra storica con 18 inediti di *Tabusso*, l'antologica di Loris Dadam *il Sessantotto, prima dopo e durante*) la Fondazione Giorgio Amendola ha ormai consolidato i propri spazi espositivi fra i più prestigiosi della Città di Torino.

Con questa mostra, che chiude il 2008 ed inizia il 2009, prosegue l'indagine della Fondazione nel corpo vivo della cultura figurativa ed artistica torinese, radunando nelle sue sale i maggiori artisti operanti nell'ambito urbano dalla fine del primo dopoguerra ad oggi: Nino Aimone, Ermanno Barovero, Alfredo Billetto, Romano Campagnoli, Francesco Casorati, Mauro Chessa, Lea Gyarmati, Pino Mantovani, Francesco Preverino, Giacomo Soffiantino, Mario Surbone, Francesco Tabusso, Giacinta Villa.

Questi hanno vissuto la prima stagione post-Casorati e post-Spazzapan, dove fondamentale era liberarsi dall'influenza dei due grandi maestri, per avventurarsi lungo i tracciati delle correnti artistiche europee ed americane, dall'informale alla pop art, per approdare, quasi tutti alla fine degli anni '60, al proprio originale linguaggio, che varia dall'astrazione al realismo, dal lirismo poetico all'urlo vitalistico, dalla leggerezza dell'essere alla carnalità dell'esistenza.

Com'è costume della Fondazione, qualsiasi manifestazione culturale vuole avere un valore conoscitivo, in quanto, fedeli alle nostre radici popolari, cerchiamo di rivolgerci ad un pubblico molto più vasto di quello degli intenditori e collezionisti d'arte.

Questo libro, perciò, non è il solito catalogo delle opere esposte, ma il tentativo di spiegare l'arte moderna e contemporanea anche a chi si approccia ad essa con diffidenza: l'autore e curatore della mostra, Loris Dadam, pur nella obbligata brevità, ha cercato di entrare nel merito dei percorsi compiuti dai vari artisti per giungere all'espressione odierna e di spiegare in breve i meccanismi che concorrono a creare l'armonia, l'equilibrio e, in ultima analisi, il significato di ogni opera esposta.

Nella generale babele dei linguaggi che sembra dominare nell'arte contemporanea, dovuta in gran parte ad un mercato internazionale che, per molti versi, sembra analogo a quello dei derivati finanziari, è importante che rimangano fermi alcuni criteri di giudizio e di gusto, il fatto, ad esempio, che il fine dell'arte è l'armonia, l'equilibrio, la bellezza, e, soprattutto, deve parlare alla parte migliore (non a quella peggiore) degli esseri umani.

Gli artisti che abbiamo scelto, con la collaborazione degli amici Casorati, Chessa e Tabusso, rispondono tutti, al di là degli stili differenti, a questa caratteristica: un grande impegno civile e sociale, che può essere di esempio alle nuove generazioni, alla cui formazione vanno sempre rivolti gli sforzi di tutti.

Attraverso queste opere e questi artisti cerchiamo di capire l'arte, la storia culturale della città e, soprattutto, un pezzo importante di umanità.

Prospero Cerabona
Presidente dell'Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi

Opere Pittoriche

Nino Aimone

Q01 – Giallo con prisma nero – 2002 – olio su tela – 180x200
Q02 – Ovale blu, verde, viola – 2002 – olio su tela – 100x80
Q03 – Diagolo in diagonale – 2005 – olio su tela – 70x70

Ermanno Barovero

Q04 – La colata – 2008 – olio su tavola – 220x180
Q05 – Sera Gallura – 2008 – olio su tavola – 120x90
Q06 – Studio per una nuvola – 2008 - olio su carta – 48x33
Q07 – Studio per una nuvola – 2008 - olio su carta – 48x33
Q08 – Studio per una nuvola – 2008 - olio su carta – 48x33

Alfredo Billetto

Q09 – L'inesprimibile nulla / Omaggio ad Ungaretti – 1987 – olio su tela – 150x150
Q10 – Rapporto compositivo – 1999 – olio su tela – 45x85
Q11 – Forme nello spazio – 2001 – olio su tavola – 25x60
Q12 – Composizione n.3 – 2002 – olio su tela – 35x35
Q13 – Forme oniriche – 2004 – olio su tela – 60x40
Q14 – Ritmi musicali – 2008 – olio su tela – 100x120

Romano Campagnoli

Q15 – Onde – 1985 – acrilico su tela - 106x80
Q16 – Onda – 1990 – acrilico su tela – 90x60
Q17 – Sensazione 1 – 1991 – acrilico su tela – 145x145
Q18 – Cometa – 2001 – acrilico su tela – 74x35
Q19 – Grande cometa – 2002 – acrilico su tela – 208x105

Francesco Casorati

Q20 – Tutto appeso – 2001 – olio su tela – 195x100
Q21 – Cinque cavalli di legno in scatola – 2005 – olio su tela – 80x150
Q22 – Linea di orizzonte rotta – 2006 – olio su tela – 90x90
Q23 – Quadro intero e quadro rotto – 2007 – olio su tela – 100x70

Mauro Chessa

Q24 – Foglie fondo rosa – 2006 – olio su carta – 82x62
Q25 – Passeggiata nel bosco1 – 2007 – olio su tavola - 80x60
Q26 – Passeggiata nel bosco2 – 2007 – olio su tavola - 80x60
Q27 – The game's over – 2008 – olio su tela – 110x110
Q28 – Tutto avviene una volta sola – 2008 – olio su tela – 190x150

Lea Gyarmati

Q29 – Nuvola – 1994 – tempera su tela –196x112
Q30 – Tracce – 2002 – tempera e matita colorata su tela – 49x54
Q31 – Bipede – 2005 – tempera e matita colorata e carboncino su tela - 72x70
Q32 – Alt! – 2006 – tempera e matita colorata e carboncino su tela – 85x75

Pino Mantovani

Q33 – Autoritratto piccolo – 2002 – tempera su tela –90x90
Q34 – Due teste – 2006 – tempera su tela – 130x140
Q35 – Ragazzina come sacro – 2007 – tempera su tela – 70x115
Q36 – Autoritratto grande – 2008 – tempera su tela – 90x200

Francesco Preverino

Q37 – Giardini neri – 2005 – tecnica mista su carta incollata su tavola – 40x40
Q38 – Giardini neri – 2005 – tecnica mista su carta incollata su tavola – 40x40
Q39 – Albero – 2006 – tecnica mista e riporti su tavola – 29,5x43
Q40 – Giardini neri – 2007 – tecnica mista e riporti su cartone – 25x25
Q41 – Paesaggio – 2007 – tecnica mista e riporti su tavola –110x50
Q42 – Battaglia giornaliera – 2007 – tecnica mista e riporti su tavola – 220x180
Q43 – Albero – 2008 – tecnica mista e riporti su tavola – 120,5x175,5

Giacomo Soffiantino

Q44 – Le radici dell'oggi n.1 – 2004 – olio su tela –130x110
Q45 – Le radici dell'oggi n.2– 2004 – olio su tela –130x110
Q46 – Le radici dell'oggi n.3 – 2004 – olio su tela –130x110

Mario Surbone

Q47 – Lampo – 1981 – acrilico su legno –183x183
Q48 – Paesaggio 2 – 2007 – acrilico su legno – 149x153

Francesco Tabusso

Q49 – Interno. Casa Casorati – 1951 - olio su tela – 60x70
Q50 – Capanne nella pianura di Mosca – 1970 – olio su tavola – 100x70
Q51 – Odisseo costruisce la zattera olio su tela – 1980 - 100x70
Q52 – Fanciulla nella serra – 1986 - olio su tela – 150x90
Q53 – Interno - 1990 – olio su tela – 50x70
Q54 – Isabel de Porcel – 1999 - olio su tela - 100x70
Q55 – Santiago – 1999 – olio su tavola – 100x70

Giacinta Villa

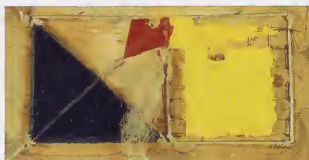
Q56 – Mare n.2 – 1966 – olio e filo di ferro su tela – 85x64
Q57 – Pietà – 1976 – olio su tela – 85x95
Q58 – Self standing composition (grande paravento) – 1992 – olio e legni policromi su tela incernierata – 260x180
Q59 – Composizione astratta con macchia rossa – 2000 – olio su tela – 85x75
Q60 – The storm – 2003 – acquarello su carta – 86x74

NINO AIMONE

La ricerca di Aimone sembra svolgersi, con una certa coerenza, attorno ai limiti spaziali della tela, che, solo in pochi casi vengono superati e quasi sempre visti come limite invalicabile.

Se *Picador* del 1956 denuncia, nel disegno, gli influssi tipici della pittura militante della sinistra nel dopoguerra con stilemi ripresi dalla Guernica picassiana, ben diversa è l'organizzazione spaziale con i volumi che si avvolgono su se stessi come un grande gomitolo con un moto rotatorio accentuato dall'arco rosso di sfondo. Si noti come una raffigurazione così dinamica e carica di un'interna energia sia volutamente trattenuta dentro i limiti del quadro: la coda del cavallo, quella del toro e la gamba vengono piegati lungo il bordo, anche se tutto farebbe pensare che siano tese in uno sforzo che le proietti fuori dal quadro. Così la testa ed il collo del cavallo si piegano verticalmente parallelamente al bordo sinistro. Solo il manico della picca esce, ma questa direttrice è vanificata da un colore uguale a quello dello sfondo.

Questo *senso del limite* lo ritroviamo anche nelle opere «radicali» dei primi anni '70, che possiedono già una loro originalità, anche rispetto a qualche influsso «pop».

Grande cubo con intervento del 1970, ad un primo sguardo, potrebbe sembrare una smentita alla tesi suesposta: una fascia nera trasversale taglia tutto il quadro ed attraversa un grande cubo centrale; la barra nera è infiammata lungo il bordo alto, mentre, dalla parete inferiore del cubo, esce una sorta di marea verdastra. Una miccia accesa sta per far saltare tutto. Ma l'atto eversivo non esplode, è come congelato, e la causa sta nell'inversione dei pesi dei colori fra cubo e fascia nera, con i «buchi» in primo piano ed i chiari (prima di tutto quello dello sfondo) che salta davanti, riducendo il volume ed appiattendo il tutto. Il quadro non «sfonda»: il messaggio è che la rivolta potrebbe scoppiare ma la miccia accesa si interrompe inesorabilmente prima di uscire dal quadro.

In *Quadrato e triangoli* del 1971 il limite viene manifestato fisicamente dalla fune di canapa che forma una specie di cornice sulla tavola di base; i colori (tre e puri, giallo, rosso e nero) sono stesi su una griglia quadrata o entro limiti ben definiti. Solamente un ciuffo di canapa pende verso il basso e tenta, timidamente, di «uscire» dal sistema di riquadri. Il tema è sempre quello dell'atto eversivo (la macchia rossa che «brucia» la corda) per uscire dalla gabbia, costruita non tanto dal «sistema» quanto dai nostri stessi limiti; solo che, quando riusciamo a superare lo sbarramento, non siamo di fronte alla grande fuga, ma solo ad un timido tentativo minoritario (il ciuffo di canapa). Il quadro ha una sua felice sintetica armonia e denuncia qualche influenza di Rauschenberg.

Lungo gli anni '80 avviene una progressiva trasformazione linguistica con l'abbandono delle suggestioni pop ed ideologiche a favore di una maggior libertà compositiva: il colore si arricchisce di nuovi accostamenti e le micce, che hanno continuato a bruciare ben oltre gli anni '70, si trasformano in segni

grafici, in lunghi filamenti che percorrono le campiture di colore quasi cercassero di legarle assieme.

Si arriva così alla produzione degli anni '90, dove l'elemento grafico prende decisamente il sopravvento rispetto al colore, sempre molto semplificato nei rapporti e nella stesura. Nel senso che non vi è alcuna ricerca della profondità, il colore non «sfonda» creando piani e spazi diversi: è steso su un piano, srotolato come una coperta, e come un tessuto, legato assieme dai filamenti grafici che lo bloccano, spesso impedendo che il piano tenda a rovesciarsi verso chi guarda.

La Cina è lontana del 1996 esemplifica perfettamente quanto affermato.

La grande superficie rossa è stesa su una base grigia, che si intravede ai bordi in modo che siano espliciti i limiti del quadro. Al suo interno due grandi macchie, una grigio chiaro come lo sfondo e l'altra bianca-blù, sono connesse fra loro e con la superficie rossa da sottili filamenti, che tengono il «tappeto» rosso cucito allo sfondo. Da notare che questi elementi grafici lineari non sono mai continui, non escono mai dal quadro, anzi, spesso, vengono esplicitamente «fermati» con un trattino orizzontale. Tutto si svolge ormai all'interno dei quattro lati, la tela è una gabbia dalla quale è persino inutile tentare di evadere, come si faceva negli anni '60-'70; ci muoviamo, sembra dirci Aimone, come ombre cinesi, trattenuti da fili sottilissimi, dietro un telone sdrucito e di colore per lo più uniforme.

Di tutto quello che è stato scritto su Aimone, mi pare sia particolarmente centrata l'osservazione di Pino Mantovani del 1980: «(..) egli ha sempre raccontato storie dove la gabbia è protagonista: da una parte i tentativi esemplarmente frustrati di eluderne la prensile guardia; dall'altra i comportamenti del drago invincibile, che si deforma trasforma e mimetizza, si articola scompone e ricompone da frammenti, che arriva a mimare (..) i patetici tentativi del prigioniero (..)».

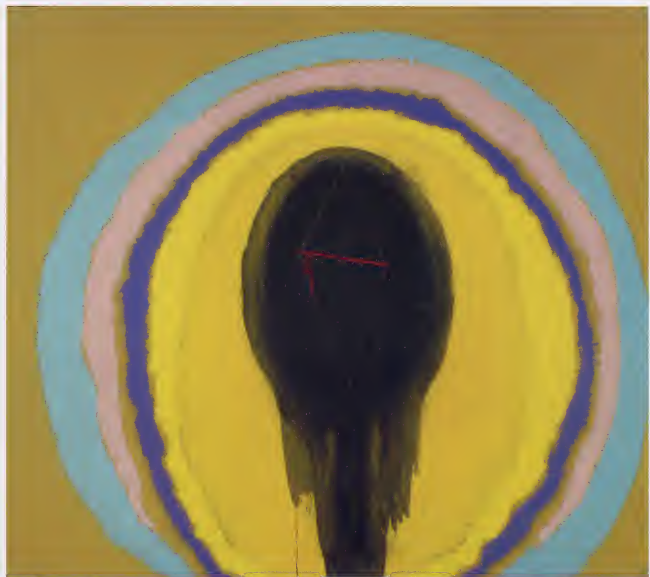
Da dove viene la gabbia? Si tratta di uno spazio costrittivo imposto dall'esterno, oppure di un limite che l'artista stesso si è posto? Quest'ultima ipotesi appare la più plausibile, una volta constatato che la gabbia non è rappresentata come dramma, non avvolge né chiude quel che accade al suo interno (come in Alik Cavaliere, ad esempio), ma, semplicemente, lo scontorna.

Questo rispetto del limes viene accettato come un a priori del quadro, i colori base vengono stesi sul tavolo come una sdrucita tovaglia prima di iniziare ad imbandire il tavolo. Quella di Aimone è una poetica di rassegnazione.

In *Giallo con prisma nero* (Q01) del 2002 si entra nel quadro dal fondo (sfondo), cioè dal cerchio più esterno e si risale, di cerchio in cerchio, fino al cratere centrale, tagliato in basso come i corpi cavernosi di un sesso femminile. Le analogie sessuali ricorrono di tanto in tanto in Aimone (*Forma ambigua* 1988, *Amplesso* 1991,..) e tali scelte sono coerenti con il bisogno di avere spazi conclusi, delimitati, racchiudenti movimenti involutori.

Il grande antro scuro centrale, sul quale convergono onde colorate, evidentemente di piacere, potrebbe smentire la lettura fin qui fatta di una ritrosia a creare piani profondi, a «sfondare» il quadro. Invece siamo confortati nel nostro assunto dall'inserimento del reticolo geometrico prismatico sopra tutto il «buco nero», con l'unico scopo di alleviarne la profondità, riportando l'attenzione sul piano superficiale, come si trattasse di una rete contro il rischio di precipitare in un pozzo senza fondo. Se la composizione rischiava di «uscire» dal quadro, la grafia romboidale, con la sua dichiarata estraneità al movimento centripeto, ricuce i bordi dello squarcio, riportando tutto dentro i confini.

Paradigmatico appare *Ovale blu, verde, viola* (Q02) dello stesso anno (2002) dove il sistema di equilibri è decisamente esplicito. Contrariamente al precedente, il moto concentrico è qui assoluto, senza alcun tentativo, nemmeno timido, di espandersi oltre i bordi della tela. Da un bordo giallo, che «esce» verso chi guarda, si scende per gironi concentrici entro il blu profondo. Ma la profondità è estranea alla poetica di Aimone, che tutto vuole riportare sullo stesso piano, e così si «tira su» il bordo del buco blu con una corona bianca e si solleva il fondo con i due segmenti bianco e rosso. La superficie ha riacquistato il suo equilibrio.

Molto bello, per essere riuscito a costruire un miracolo di equilibrio da molteplici elementi ognuno singolarmente squilibrati, è *Diagolo in diagonale* (Q03) del 2005. Su base quadrata arancione viene stesa una superficie rosa, bloccata a destra e sinistra, ma, questa volta, continua fino al bordo in alto ed in basso. Una figura pseudo-quadrata blu dai bordi sfrangiati è collocata in posizione leggermente asimmetrica rispetto al quadrato della tela, mentre due segmenti neri collegano la macchia blu con l'esterno lungo l'asse verticale di simmetria. La funzione di questi ultimi è di «tenere ferma» la macchia blu, che altrimenti, grazie anche alla asimmetria, flutturebbe sul piano rosa. Una volta «fermata» va rimessa in equilibrio, sul piano verticale «alzandone» la profondità e sul piano orizzontale spostando del «peso» verso destra. La raffinata geometria centrale risponde al primo scopo, con lo stesso meccanismo descritto per i due quadri precedenti, mentre il puntino rosso ed il triangolino giallo riequilibrano il tutto, con un inedito spirito ironico, in alcuni tratti riecheggiante Klee.

Nino Aimone
Q01 – Giallo con prisma nero
2002
olio su tela
200x180

Nino Aimone
Q02 – Ovale blu, verde, viola
2002
olio su tela
100x80

Nino Aimone
Q03 – Diagolo in diagonale
2005
olio su tela
70x70

ERMANNO BAROVERO

La prima impressione, davanti alle opere di Barovero, è che queste corrano lungo l'esile filo che divide l'equilibrio poetico dall'abile manierismo.

Una straordinaria abilità tecnica si esprime in una produzione contraddittoria, non tanto sul piano formale (ognuno può esprimersi con mezzi e forme diverse), ma sul piano sostanziale della ricerca.

Faccio un esempio. Che rapporto intercorre fra le sue inquietanti sculture (esempio: *L'angelo caduto*, 1979, *Involucro*, 1989), *Bandiere senza terra* (1992-93) e la estrema produzione pittorica floreale-paesaggistica dal 1995 in poi?

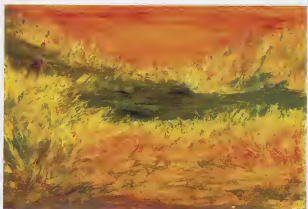
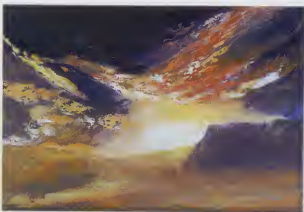
Ne *L'angelo caduto* (1979) il torso è modellato con precisione anatomica e con una sua interna dinamica, come stesse per balzare, mentre le ali, legate come dei pacchi di Christo, appaiono più pesanti del corpo mutilato e, invece di spiccare il volo, tirano tutto verso il basso. C'è, in particolare, un'esaltazione delle forme del corpo, animate da una sensualità decadente, che ricorda quella delle epoche di fine impero (Romano, Austriaco,...).

Ed è forse questa la chiave di lettura anche di *Involucro* (1989): la spirale della conchiglia allungata non «scatta» verso l'alto (come una molla), ma si alza in volute lente, come quelle musiche ripetitive che, ad ogni ripresa, si alzano di un tono.

Più che la «paura di volare» c'è la scelta di non farlo. Così il piombo, materiale base scelto per *Bandiere senza terra* (1992-93), schiaccia i tentativi di sollevarsi fatti dalle fasce policrome. Barovero sembra prigioniero della materia, ma non cerca di liberarsene: opera per trasformazione sul corpo stesso della materia, accentuandone gli aspetti di manifesto, pesante, vitalismo.

Le *Rose* del 1995 sono il passaggio a questa pittura ormai programmaticamente dominata dal deflagrare materico. Da un fondo uniforme bruno-Van Dick, quasi nero, emergono i petali di un rosso brillante e profondo come il sangue. Più che un'opera compiuta, sembra un manifesto programmatico: la materia pittorica dichiara la propria volontà di vivere come elemento autonomo in grado di reggersi con la sola propria interna forza. Ed il simbolo di questa forza è il colore rosso-sangue, non tanto come elemento di equilibri pittorici, ma come simbolo (della vita, dell'energia, della lotta) e come elemento fisico, quasi cromoterapico (il colore dell'adrenalina, delle ghiandole renali, della bile, dei muscoli, ..).

Si osservi a questo proposito lo stupefacente *Bruco rosso* del 1995, dove il «bruco» (se c'è mai stato) è scoppiato per deflagrazione interna, raschiando la terra bruna ed una notazione gialla a destra è stata aggiunta al solo scopo di esaltare lo spessore materico del rosso.

Alla dominanza del rosso, si affiancherà nel tempo il giallo, anch'esso usato come coadiuvante delle deflagrazioni, come in *Studio per La Cicala* del 2003.

La critica fa un gran parlare di natura a proposito della pittura di Barovero, a seguito dei suoi soggetti dichiarati (fiori, paesaggi), ma è difficile rinvenire elementi organici nelle sue opere, come, ad esempio, troviamo in Morlotti. La sua pittura, fatta di grandi tormentate campiture, è la distruzione del naturalismo e, nelle ultime opere, dove si assiste ad una ricerca più attenta ai rapporti fra la luce ed i colori, si muove decisamente verso uno dimensione proto-impressionista. In *Gallura* (2006) i colori sono ormai molteplici e complessi, c'è ancora la deflagrazione degli elementi ma la materia s'è stemperata nella luce e si sente aleggiare lo spirito di J.M.W. Turner.

I quadri in mostra sono tutti del 2008, tipici dell'ultima fase dell'artista.

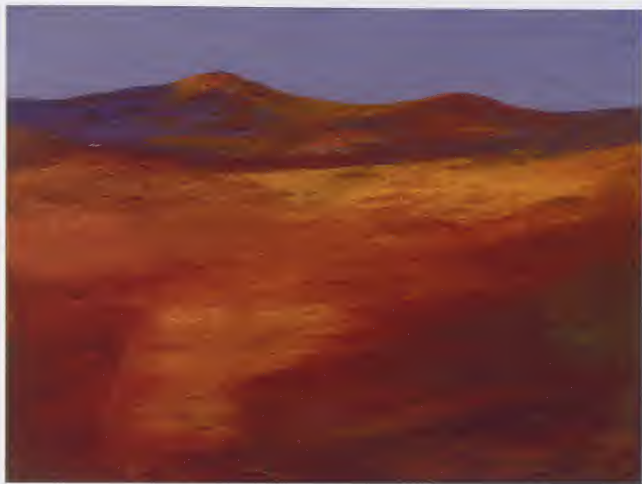
La colata (Q04) è un omaggio agli operai della Thyssen: il ferro fuso scatena un inferno di rossi senza pace fra capriate e carri ponte. Gli uomini non compaiono (non compaiono mai in Barovero) ma si intuisce che sono fusi nella luce accecante come gli angeli caduti della giovinezza. La grande lezione dell'Impressionismo è qui palese, da Turner a Monet; anzi potrebbe essere proprio un quadro dell'800 e, forse, vuole ricordarci che, malgrado terziarizzazioni ed aziende computerizzate, pezzi di lavoro operaio poco sono mutati da quell'epoca. Un grande, classico, pezzo di pittura sociale.

Sera Gallura (Q05) riprende le tonalità «bollenti» dei rossi e dei gialli, questa volta senza «deflagrazioni», ma con un ritmo composto ed imposto dal colore «statico» del cielo. Il colore viene qui interpretato in termini di luce, assolutamente abbacinante ed esasperata dalle ombre azzurrine in alto a sinistra e verdi in basso a destra.

I tre *Studi per una nuvola* (Q06-07-08) sono di fatto dei pezzi di *action painting*, tracciati a grande velocità su un fondo scuro: i rossi grassi e carnosi delle Rose del 1995 hanno lasciato posto ad effetti luminosi, che stemprano la consistenza materica.

Abbiamo detto come la pittura di Barovero si sia mossa sul filo del rasoio, sempre in pericolo di cadere nel manierismo di fine impero. Negli ultimi anni mi pare abbia definitivamente abbandonato qualche chimera decadentistica, alimentata da un incontenibile vitalismo, per recuperare la grande lezione luministica dell'800.

La sua pittura ha ormai una disinvolta scioltezza, il colore s'accosta sulla tela con una grande libertà e, possiamo dire che Barovero ha trovato alla fine la luce.

Ermanno Barovero
Q04 – La colata
2008
olio su tavola
220x180

Ermanno Barovero
Q05 – Sera Gallura
2008
olio su tavola
120x90

Ermanno Barovero
Q06 – Studio per una nuvola
2008
olio su carta
48x33

Ermanno Barovero
Q07 – Studio per una nuvola
2008
olio su carta
48x33

Ermanno Barovero
Q08 – Studio per una nuvola
2008
olio su carta
48x33

ALFREDO BILLETTO

Ad un primo sguardo, l'opera di Billetto appare come un viaggio dentro i movimenti di avanguardia artistica del '900, dai primissimi lavori espressionisti alle avanguardie sovietiche (Rodchenko in particolare) ed al particolare rapporto di queste ultime con la Pop Art inglese, fino al cubismo (più tardo Braque che Picasso).

Tutto viene ripercorso con grande cultura ed originalità e con un atteggiamento sempre presente: il recupero dell'oggetto. Anche nei quadri più «astratti» si legge una ritrosia ad affidare il raggiungimento dell'equilibrio a soli puri rapporti di colore, senza riferimenti ad una qualche anche solo suggerita realtà.

E questo avviene in maniera ricorrente, dai primi anni '60 ad oggi: si guardi *Il molo* del 1962, è una composizione di straordinario equilibrio, raggiunto decantando gli strumenti pittorici all'essenziale. Si noti come esista inizialmente un rapporto squilibrato fra le tre campiture principali (oro, bianco, nero) a favore del bianco che viene proiettato fuori dal nero di fondo. Il riequilibrio viene ottenuto «spezzando» l'uniformità del bianco con un verdino di fondo, quasi si trattasse di un vecchio intonaco, «bloccando» la grande campitura con le due velature verticali giallo-oro che rimandano alla fascia in alto. Tutto si regge grazie poi al rettangolino nero nell'angolo in alto a sinistra, che crea un sottile gioco di rimandi con un analogo rettangolino bianco-verde-velato sulla prua della campitura a destra.

Siamo nel 1962. Due anni più tardi troviamo *I rinnegati*, dove viene recuperata la figura, con palesi richiami ad Henry Moore ed alla Scuola di St. Ives. Osserviamo comunque che il sistema coloristico è quasi lo stesso del quadro astratto precedente e così anche il metodo compositivo molto controllato. Si entra nel quadro dalla figura rossa, la cui testa è posta nel punto di convergenza delle due fasce nere, orizzontale e verticale, che indicano, come una freccia, la figura verticale, monolitica, alta come tutto il quadro, che chiude la composizione sulla destra, mentre le fasce nere proseguono in uno spazio (in alto e a sinistra) fuori dal quadro. Vorrei far notare una finezza: la campitura chiara che spezza il collegamento fra le due fasce nere sotto la testa della figura rossa. Senza quella (chiaramente fatta in ultimo), la composizione sarebbe risultata banalizzata e la figura di destra fatta sbalzare troppo fuori dallo spazio. Un bel esercizio di equilibrio.

Alla fine degli anni '60 e per tutta la prima metà dei '70, Billetto recupera la lezione del cubismo sintetico, con una qualità coloristica molto più simile a Braque che a Picasso (che, per i colori, non ha mai avuto la «chimica»).

In *Natura morta con caffettiera*, del 1969, destinatario finale è lo splendido spazio rosellino luminoso

dello sfondo. Si entra dall'elemento verticale nero (c'è sempre un elemento strutturale nero in Billetto) e, dal cerchio chiaro, lo sguardo rimbalza alla scacchiera rossa e al cerchio nero sotto la caffettiera. Da questa si passa allo sfondo rosa che «gira» a destra dietro l'elemento nero iniziale.

Una capacità compositiva straordinaria, che, sorprendentemente, sarà applicata, per più di dieci anni, su composizioni neo-pop e neo-suprematiste, alcune riuscite (*Ultimo raggio di sole* (1977), *Natura morta* (1988), *Studio di figura* (1989), altre che non riusciamo a comprendere (*Dalle piazze di Torino, Lorenza, Caval 'd brons, Duomo San Giovanni*, tutti del 1981).

Con gli anni '90 ritorna alla ricerca compositiva, riducendo al minimo i riferimenti oggettivi.

Protagonista delle complesse composizioni è il frammento: sembrano fatte di ritagli colorati sovrapposti, quasi fossero un collage, mentre invece si tratta dell'intreccio di vari piani sovrapposti. I colori usati presentano accostamenti molto eleganti: gamme di grigio, bruni, bianchi, marrone costruiscono complesse sinfonie, sempre equilibratissime, senza cadute né sbavature.

Il trittico *Forme virtuali* del 2001 è tutto giocato sui richiami di neri, grigi, binchi e ocre da un riquadro all'altro. La sventagliata di bianchi, come fossero fogli di carta sparpagliati su tre tavoli, è l'elemento introduttivo nel quadro, con una sequenza centro-sinistra-destra (il «salto» da sinistra a destra è indotto dalle campiture scure e dal prevalere dei grigi, che danno ai due estremi un'impressione di illuminazione minore di quello centrale. Si noti la fredda eleganza del gioco compositivo, ma anche il fatto che si svolge tutto in primo piano, si ferma contro le precise campiture di sfondo.

Ed anche quando, nel tempo, la gamma cromatica si arricchisce di rossi, gialli e blu, la tonalità scelta, gli accostamenti, la precisione nella stesa e nel trattamento dei bordi delle campiture producono sempre una sensazione di distacco intellettuale.

L'elemento drammatico è assente, e, se c'è, è totalmente controllato dalla ragione. Non da una razionalità cartesiana (Mondrian), ma da un sistema organizzativo complesso, dove i vari frammenti sono tutti al loro posto su piani diversi ma anche tutti controllabili.

Per questo raramente lo spazio «sfonda», qui non ci sono squarci o vortici, ma la dimensione spaziale è quella del bassorilievo. Questo fatto, collegato alle origini e al suddetto distacco intellettuale, ricorda, nello spirito se non nella forma (in Billetto ben più complessa), Ben Nicholson.

Interno del 2004: anche qui lo sfondo è «bloccato» da due superfici uguali, una nera a destra ed una azzurra a sinistra, sulle quali, in sequenza vengono impostate le varie superfici colorate: blu-rosso, giallo, arancio. Si noti come sia stato «bloccato» il giallo sulla sua superficie, per impedirgli di «uscire»: con la campitura bianca verticale e quella arancione in trasparenza; inoltre, è tale la forza del giallo che si tira in primo piano l'elemento nero a cui è «agganciato» e riesce a creare (cosa non facile) un piano profondo (dietro al nero) con il bianco.

In mostra abbiamo sei quadri rappresentativi dei vari periodi, dal 1987 al 2008.

L'inesprimibile nulla/Omaggio ad Ungaretti (Q09) è del 1987, chiaramente ispirato dall'omonima poesia del 1931, un classico dell'Ermetismo: *Tra un fiore colto/ E l'altro donato/ L'inesprimibile nulla*. Il quadro è completamente astratto: come l'Ermetismo in poesia celebra il valore assoluto della parola in sé, così qui il programma è una celebrazione dei valori pittorici espressi allo stato puro.

La composizione è impostata su una chiara geometria di base (tre fasce verticali di uguale ampiezza ritmano 1/3-1/3-1/3, mentre, orizzontalmente, una fascia nera centrale divide due campiture perfettamente uguali), sulla quale si esercita una straordinaria abilità tecnica fatta di piccole variazioni, di trasparenze e velature. Non è tanto il classico equilibrio che qui viene raggiunto, quanto la rappresentazione dell'idea stessa di equilibrio. Un'opera tutta di testa per raffinati intellettuali.

Rapporto compositivo (Q10) del 1999 è un tipico «bassorilievo» dove i piani si accavallano con una sinfonia di grigi, bruni, marrone molto raffinata.

Mentre *Forme nello spazio* (Q11) del 2001 sembra riprendere l'anima grafica del periodo «suprematista», la *Composizione n. 3* (Q12) del 2002 è un piccolo gioiello compositivo della fase dei «falsi collages».

Forme oniriche (Q13) del 2004 possiede un'inedita dinamica interna, con uno spirito quasi futurista: il sistema dei verdi ed arancioni fa «girare» la ruota nera come fossero una biella e manovella.

Ritmi musicali (Q14) del 2008 conferma la ricerca dell'ultimo periodo sul colore ed il movimento: anche qui tutta la composizione «gira» attorno all'asta centrale inclinata (per disassare il moto) grazie ad una bellissima sequenza di gialli ed arancioni. Il ritmo è allegro e, inusitatamente, caldo.

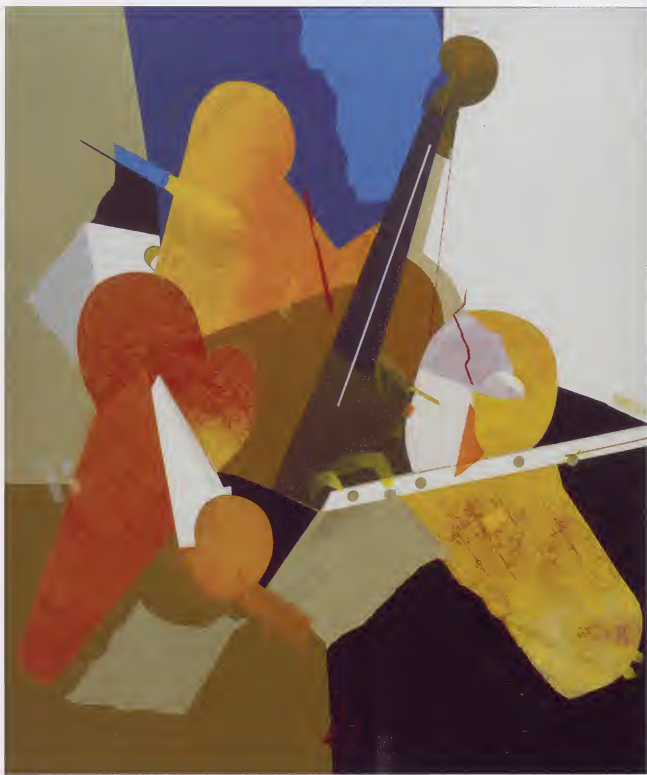
Il consueto distacco cerebrale si stempera qui in una festa di umana simpatia.

Alfredo Billetto
Q09 – L'inesprimibile nulla / Omaggio ad Ungaretti
1987
olio su tela
150x150

Alfredo Billetto
Q10 – Rapporto compositivo
1999
olio su tela
45x85

Alfredo Billetto
Q11 – Forme nello spazio
2001
olio su tavola
25x60

Alfredo Billetto
Q12 – Composizione n. 3
2002
olio su tela
35x35

Alfredo Billetto
Q13 – Forme oniriche
2004
olio su tela
60x40

Alfredo Billetto
Q14 – Ritmi musicali
2008
olio su tela
100x120

ROMANO CAMPAGNOLI

Una «ineffabile leggerezza dell'essere» sembra essere la cifra costante di tutta l'opera di Campagnoli, che ci appare come una ricerca che, pur nelle sue diverse fasi e varianti, tende all'eliminazione del «peso» dalla realtà.

Persino le rare figure umane che compaiono agli inizi degli anni '60, in una fase giovanile pseudo-morlottiana, non hanno vero peso, ma la consistenza dei fantasmi o degli ectoplasmi (Suonatore di ocarina – 1962) oppure vengono inglobati nel generale impasto organico (*Battaglia sull'aia* – 1963).

Nell'opera di alleggerimento del reale, il primo elemento che Campagnoli assumerà come suo alleato, grazie alla spinta di Archimede, sarà l'acqua, prima con la serie degli acquari nella seconda metà degli anni '60 e poi con i fondali marini ed il mare in generale.

Acquario è del 1965 e mostra una straordinaria abilità di pittura, tutto reso con pennellate «di prima» a scandire spazi e suggestioni. Se non fosse per il titolo ed una vaga impronta (quasi fossile) di pesce, si direbbe un cielo ribollente di mille vortici, dal quale spuntano gli occhi non tanto del pesce ma del dio dei venti. Si noti come le notazioni verdi e rosse in basso (che vorrebbero essere pesci) di fatto hanno la funzione di spingere ulteriormente in alto, cioè di alleggerire, la massa dei blu.

Va notato poi come in queste prime opere di Campagnoli, in un ambiente dominato da una pittura materica (non la chiamerei informale) vi sia un sottile spirito surrealista, il cui sviluppo porterà alla serie di nodi e gomene, protratta per dieci anni.

Guardiamola questa serie infinita di corde, legami, avvolgimenti, nodi, ecc...perché, se l'originalità del segno può anche essere ammessa, la sua valenza pittorica è da esaminare.

Dato l'oggetto, si potrebbe pensare ad una metafora del duro lavoro umano (i marinai, i pescatori), oppure di una condizione umana drammatica (i prigionieri, i sottoposti a dittature, a schiavitù,..). Bene. Nulla di tutto questo. Corde e nodi qui sono tanto ben fatti, non hanno smagliature, ombre, sfilacciamenti, sono ben illuminati, curati, estetizzanti. Si capisce che con queste corde non si tengono le barche nella tempesta, né si lega l'asino perché non scappi, si possono fare al massimo raffinati giochi di società, magari erotici.

Anche i legami sono leggeri.

In *Gentildonna (da Pollaiolo)*, del 1980, l'artista interviene sul manifesto che riproduce il famoso quadro del Pollaiolo. Per fare cosa? Non certo per dissacrarlo (come Duchamp con i baffi alla Gioconda), ma per impreziosirlo con un raffinato gioco di cordami, che non stringono il busto, ma lo abbracciano, non stringono il collo ma lo avvolgono con morbidezza, quasi una sciarpa di cachemire, per poi giungere all'apoteosi nella straordinaria acconciatura da top model che farebbe l'invidia dei maggiori coiffeur mondiali.

Come la V di Valentino, la corda, leggera e leggiadra, è diventata la cifra dello stilista.

Nella prima metà degli anni '80 alcune mareggiate, spumeggianti e molto colorate, portano via le residue gomene e gli spiriti surrealisti, a favore di una ricerca sulla leggerezza e sulla luce svolta sul corpo stesso della pittura e del colore.

Maroso del 1983 è ormai un quadro astratto, realizzato con un acrilico molto liquido che riesce a dare certe trasparenze dell'acquarello, mantenendo però una maggior consistenza. Molto bello è l'uso del bianco per invertire i pesi relativi dei colori, con i blu che rumoreggiano in primo piano ed i gialli sul fondo.

In *Onde* (1985), in mostra (Q15), il gioco è simile, anche se più semplificato, con la grande luce gialla sullo sfondo che «spinge» fuori i flutti geometrizzati del primo piano.

È interessante notare come questo gusto estremo della leggerezza cerchi e trovi nuovi campi di espressione: le mareggiate ed i marosi diventano sempre più mezzi di trasporto di alghe, di scorie di residui, che affollano la tela con particelle minime (*Mareggiata* 1985, *Maroso* 1986, *Fondale* 1986, *Ricordo d'estate* 1987), finché, nei pressi degli anni '90, si passa a vere e proprie deflagrazioni (*Residui* 1989, *Roseto* 1990, *Esplosione* 1990), dove i brandelli di colore saltano per tutta la tela.

Onda (1990), in mostra (Q16), è uno dei più belli del periodo, fatto con una tecnica simile a quella dell'acquarello, costruisce un complesso sistema luministico, giocato tutto sul giallo e sul rosa, più o meno adombrato, dello sfondo. Anche qui le fasce azzurre in primo piano «escono» davanti, mentre le notazioni di verde perimetrali e centrali tengono assieme la composizione e danno profondità all'area luminosa retrostante.

Sensazione I, del 1991, è il quadro più grande in mostra (Q17) ed appare singolare all'interno della produzione artistica del periodo, contrassegnata dalle prime «sensazioni» luministiche a tutta tela, e dai fuochi ed incendi giocati tutti su tonalità bianche, rosse e nere. Qui ci troviamo di fronte un'opera con un inedito impianto simmetrico ed un accostamento campito dei colori. Due quinte rettangolari, dipinte di chiaro come le porte di carta delle case giapponesi, scorrono ai lati aprendo la vista su una zona centrale ove si affollano tutti i colori stesi gli uni sugli altri come si trattasse di campioni da testare. Siamo introdotti nel quadro dalla macchia vermiglione centrale, che ha comunque richiami espliciti sui bordi esterni degli «sportelli»; tutti gli altri colori impilati al centro non creano spazi profondi, ma sono tutti su di un piano, appena un po' più in là della superficie degli «sportelli».

Per tutti gli anni '90 la pittura di Campagnoli, dopo aver cercato di togliere il peso del reale con l'acqua, il fuoco, lo scoppio, prende ora la strada della luce, anzi, del dissolvimento nell'aria. Tutta la parte centrale del quadro viene cancellata (l'impressione è come se fosse stata lavata) e rimane solo un piccolo residuo di pittura dipinta lungo i bordi.

Visione improvvisa del 1997 è tipico di questa fase e ricorda, se possibile, quelle grandi «macchine» pittoriche che decoravano le cupole nel '700, dove centinaia di personaggi, santi, angeli e cherubini salgono con moto concentrico verso l'alto sfaldandosi progressivamente in una luce sempre più forte.

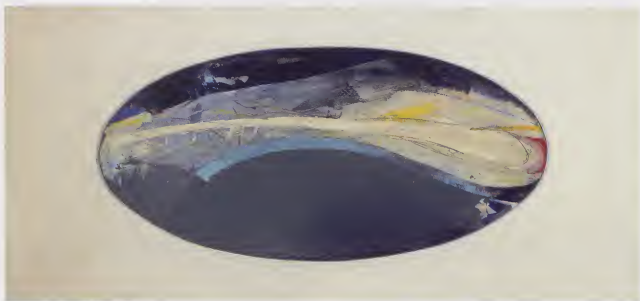
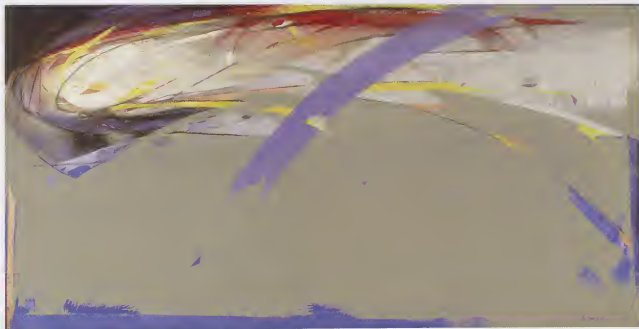
Campagnoli ha detto che gli interessava «il gusto di costruire un mondo dove finalmente non c'è niente, né oggetti, né presenze inquietanti che ti rubano lo spazio vitale e ti negano il riposo». Non si tratta quindi di sperimentare il «grado zero» della pittura (come Malevic col quadrato bianco), di andare a cercare e toccare il limite estremo, ma solamente di recuperare l'estrema leggerezza, che qui è anche disimpegno, del comporre. E poi è quasi impossibile aumentare la luminosità del quadro con il colore bianco (specie acrilico, come le tinte lavabili): la luce nasce sempre dai rapporti fra i colori, ma, nel nostro caso, gli unici elementi colorati, gli elementi di bordo, non hanno sufficiente peso per esaltarne l'assenza nel vuoto centrale.

Con *Cometa*, in mostra (Q18) del 2001, si abbandona il «mondo del niente» e si torna alla pittura fatta di colore e di rapporti: il cielo, da vuoto, come nella Genesi, si è popolato di azzurro e di stelle filanti, anche se il tono è stranamente elegiaco.

In *Grande cometa*, in mostra (Q19) del 2002, su una base grigiolina uniforme, il colore viene steso a tratti veloci su un disegno curvilineo ed avvolgente. Lo spezzone di arco violetto centrale è quello che crea lo spazio retrostante solcato dai rossi, bianchi e gialli; il moto avvolgente in alto a sinistra è «aiutato» dallo sfondo nero dell'angolo. La striscia blu di base fa pensare che il tutto si libri sulle acque. Leggiadro.

Romano Campagnoli
Q15 – Onde
1985
acrilico su tela
106x80

Romano Campagnoli
Q16 – Onda
1990
acrilico su tela
90x60

Romano Campagnoli
Q17 – Sensazione I
1991
acrilico su tela
145x145

Romano Campagnoli
Q18 – Cometa
2001
acrilico su tela
74x35

Romano Campagnoli
Q19 – Grande cometa
2002
acrilico su tela
208x105

FRANCESCO CASORATI

Guardando le prime opere di Casorati, mi pare che si riuscito a «liberarsi del padre» molto prima e meglio di tanti altri allievi del grande Felice, proprio perché non ha cercato di confrontarsi sul piano della composizione dello «spazio fisico e metafisico», dove il padre era irraggiungibile, ma ha cercato e trovato una sua via nello «spazio psichico», dove l'immagine scaturisce da complessi rapporti onirici, da accostamenti inconsueti, da rappresentazioni sostanzialmente surrealiste.

Lago nel bosco è del 1955 l'organizzazione dello spazio è già tutta sua: una serie di alberi in primo piano, spogli, brulli e neri come piombi di una vetrata, creano un reticolo oltre il quale s'affollano omini in barca, una città fantastica ed uno spicchio di luna centrato in asse. Il paesaggio è evidentemente sognato e lo spazio sembra uscire da un caleidoscopio mentale dove un «bombardamento» di rossi (le finestrine) tengono assieme luna e lago.

In *Cavalieri*, del 1956, le lance sostituiscono i rami degli alberi nell'opera di sezionare lo spazio, che rimane sempre in una dimensione da «vetrata», quindi piana. Il colore è equilibrato e molto semplificato nei rapporti: si capisce che la preoccupazione è quella di un equilibrio fra le varie campiture, che sovrasta i problemi formali riducendo i cavalieri a semplici elementi geometrici interconnessi. Non sono quelli delle favole, come si è detto, né tanto meno quelli reali, ma sono solamente una proiezione mentale dell'autore, qui sull'orlo dell'astrazione. Ed il rifiuto della profondità è segnalato dalla lancia trasversale: se non ci fosse, il rapporto fra le lance verticali ed il disegno delle colline retrostanti avrebbe creato un senso di profondità, una prospettiva; invece la lancia pseudo-orizzontale taglia a metà il quadro e le lance ed «appiccica» tutto su un piano. Si noti anche come in questa fase i problemi compositivi sopravanzino quelli coloristici.

Immagine riflessa è del 1963 e denuncia l'influenza di Morlotti, leggibile in tutto il periodo dal 1960. Sarebbe da indagare questo amore per Morlotti che si esplica, nei primi anni '60, fra pressoché tutti gli ex allievi di Felice Casorati, quasi vi fosse il bisogno di scappare dal complesso spazialismo del maestro per un tuffo nell'organicismo naturalistico. Qui della lezione di papà non rimane nemmeno l'ombra: tutto

si libra a mezz'aria su un piano che le fasce nere ai lati portano in primo piano. Tipico di Francesco è la bella sequenza di cerchi (giallo, rosso, giallo, giallo-bruno), alla quale, come a dei palloncini, sembra appesa la sottostante massa informale.

Alla fine degli anni '60, lo spazio mentale di Casorati esplica il suo sottile sadismo, fino ad allora sotteso solamente negli accostamenti coloristici.

L'oppressore del 1969 è ormai un quadro della piena maturità e sembra un archetipo del teatro della crudeltà: un uccello devasta con le sue enormi zampe un mondo di favole e di giocattoli, mentre a sua volta viene imbrigliato da un filo rosso.

Il blu dominante crea un'atmosfera notturna, l'occhio dell'uccello è sbarrato ed il becco è aperto in un grido rosso sangue.

Dall'occhio (bianco) siamo sbalzati al cerchio bianco in basso a destra sotto le grinfie del volatile e alla corona lunare da dove si dipartono i fili rossi che legano l'animale.

Un incubo.

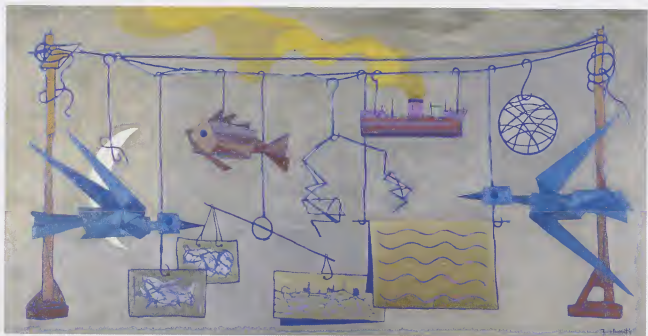
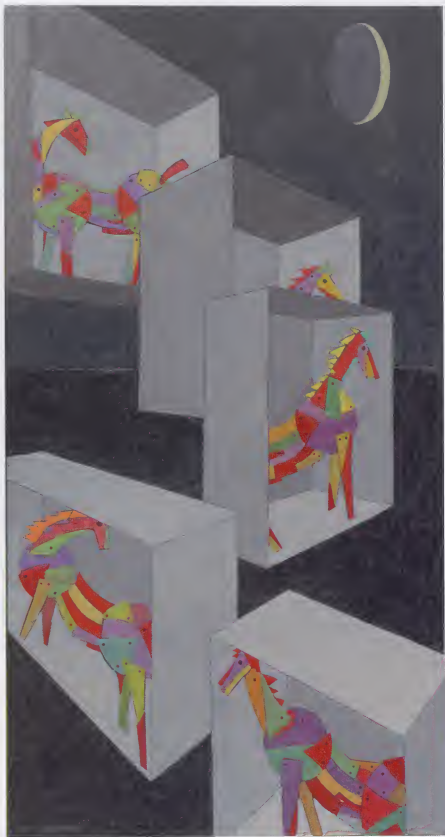
Gli uccelli diverranno una costante delle composizioni di Francesco, ma sempre inquietanti, sempre avvolti nei fili, oppure chiusi in gabbie virtuali, in giochi geometrici, in scatole, mai veramente liberi. Alla fine degli anni '70, nel circo sottilmente sadico viene introdotta la figura della farfalla, sottoposta a mille sevizie: spezzata, distrutta, deflagrata.

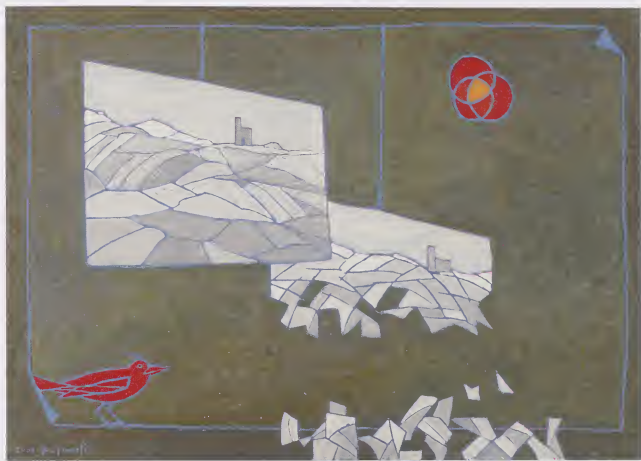
Farfalla sul pavimento, del 1978, è tipica del periodo, con le ali spezzate come fossero di ceramica sparse, ma composte, sul pavimento di tipiche piastrelle esagonali di cemento colorato. Il rosso bordato di verde sulla graticola nero-grigia resta un sogno angosciante.

In Tutto appeso (2001), in mostra (Q20), il gioco dei fili crea una griglia alla quale vengono «appesi» i nostri sogni positivi, per essere condannati all'impotenza o al dileggio. Il colore blu dominante accentua l'atmosfera onirica. Unici liberi sono gli uccelli, ma ormai ridotti a forme robotiche.

Cinque cavalli di legno in scatola (2005), è un'altra metafora dell'assenza di libertà. Il cavallo che galoppa libero è sempre stato l'immagine della libertà. Il cavallino di legno è la sua riduzione a favola, è il sogno di libertà dei bambini. E questo sogno lo rinchiudiamo in scatole trasparenti che si riesce a vedere ma non a fruire. Il quadro ha una bell'armonia con il gioco sfaccettato dei grigi delle scatole su cui si stagliano i flash coloratissimi dei cavallini. Si noti come le prospettive delle scatole spostino l'equilibrio verso sinistra fuori quadro, per cui è stato inserito l'oblò in alto a destra per il riequilibrio.

In *Linea d'orizzonte rotta*, del 2006, in mostra (Q22), viene ripreso il tema dell'evento-sogno inatteso ed angosciante, ma con una maggior componente favolistica, dovuta alla vivacità cromatica delle casette che precipitano nel crepaccio. Si registra poi una componente ironica nel crepaccio che continua in basso oltre il foglio stesso, così come la fila di casette continua ai lati ben oltre i bordi. La luna, perfettamente in asse sul crepaccio, e le mille stelline sparpagliate nel cielo, sembrano anch'esse irridere all'accaduto. Si tratta di una composizione molto semplificata, ma con un suo garbo sorridente.

Quadro intero e quadro rotto, del 2007, in mostra (Q23), riprende il tema della realtà appesa e della distruzione del sogno. Inquadrati da un bordo azzurro che, negli angoli, simula un foglio, vengono appesi due quadri con il consueto paesaggio langarolo, uno intero ed uno che si sfalda ed i cui pezzi cadono fuori dal bordo stesso. Si noti come i pezzi di quadro che cadono corrispondano ai limiti agricoli dei lotti, in modo che non è tanto il quadro che cade, quanto la realtà che vi è raffigurata. L'opera è complessivamente molto disegnata, mentre il colore ha poche notazioni, come i rossi in reciproco equilibrio dell'uccello e dei cerchi in alto destra. Qui lo spirito non è allegro, molto simile a *Tutto appeso* (Q20). Si noti come l'uccello non sia qui un elemento inquietante, ma quasi diventato un logo.

Francesco Casorati
Q20 – Tutto appeso
2001
olio su tela
195x100

Francesco Casorati
Q21 – Cinque cavalli di legno in scatola
2005
olio su tela
80x150

Francesco Casorati
Q22 – Linea di orizzonte rotta
2006
olio su tela
90x90

Francesco Casorati
Q23 – Quadro intero e quadro rotto
2007
olio su tela
100x70

MAURO CHESSA

Ricomporre una realtà spaziale frammentata sembra una chiave di lettura permanente nell'opera di Chessa, dove il frammento non è il risultato di rotture fisiche o morali, ma solo di parzializzazioni visive.

Fino al 1963 la ricerca viene svolta con un viaggio quanto mai interessante ed originale dentro le avanguardie europee, con la consueta influenza morlottiana, che non ha risparmiato nessuno agli inizi degli anni '60.

Interno, del 1955, è avvolto in un'atmosfera alla Matisse, ma il taglio visuale deriva da quello di Menzio: l'occhio coglie solo una porzione della stanza, della sedia, della finestra, della bacinella, del mobile. La composizione diventa ri-composizione di oggetti di cui abbiamo una visione parziale. Si entra, ovviamente, con la luce, dalla finestra con le persiane semiaperte, si scivola sul davanzale e, da questo, si scende lungo la macchia bianca che accentua l'ombra dello schienale della sedia rossa; quest'ultima introduce alle due campiture blu, le connette dando loro profondità e, quindi, tenendole in ombra.

Langa (*Paesaggio 3*), del 1961, ricorda De Stael, ma le campiture sono meno nette e v'è una maggior preoccupazione per l'impasto atmosferico. C'è tentativo di dare profondità al paesaggio aggiungendo, sopra una campitura rossa in primo piano (che avrebbe appiattito tutto) dell'ocra gialla chiara e la lunga pennellata bianca orizzontale.

Dal 1963 al 1965 l'opera di Chessa presenta una sovraesposizione ideologica: i quadri sono affollati di un'umanità concitata ed urlante, composta di individui spersonalizzati colti in atti violenti, che puntano fucili e pistole, in sgraziati balletti. È comunque interessante notare come l'interesse per la decomposizione/ricomposizione dello spazio sia leggibile anche in questo periodo dentro il reticolo di scranni e transenne (*La folla*, 1963, *Parata aerea* 1965), nelle lunghe ombre di *La guerra* (1965), nelle geometrie del *La piramide* (1965), negli schematismi urbani di *Guardie e ladri* e di *Amici* (1965).

Dal 1966 al 1968 abbiamo un periodo di sperimentalismo «Pop Art», dove Chessa mantiene comunque il suo particolare modo di trattare lo spazio, dalle ampie campiture dipinte/disegnate di Catalogo primavera (1966), che anticipa il manierismo di Adami, fino all'installazione a piani plurimi riflettenti di *Specchi* (1968)

Al di la del gioco ironico del pomodoro e della bottiglia, ritroviamo qui tutti i temi della ricerca sulla ricomposizione dei «frammenti visivi» della realtà: una parete specchiante ed un'abile geometria creano una moltiplicazione di spazi (se ne contano dodici), comunque ricomposti ad unità.

In una fase «rivoluzionaria» lo spazio è ormai uscito dalla tela e si è fatto oggetto e, con esso, Chessa riconosce il limite del punto a cui è arrivato.

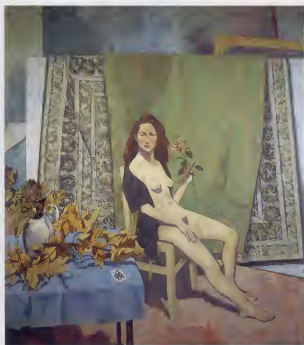
Si impone una pausa di riflessione che durerà dieci anni, e, quando nel 1978 riprenderà il suo percorso, la scelta, dura e razionale, sarà per la pittura realista.

Il pittore e il suo modello del 1980 è il manifesto della rinascita. L'autoritratto, se lo confrontiamo con la fotografia d'origine, ha un'espressione del viso molto più determinata e concentrata. Si capisce che la pittura è il risultato di un atto di volontà. Lo spazio è però sempre il risultato di un frazionamento e di una ricomposizione: c'è una separazione fra lo spazio definito dalla tenda gialla e quello del muro spento sulla destra, ma il tutto, a sua volta, è diviso fra le due tele. Si noti che il gioco della doppia tela permette di spostare l'attenzione sulla natura morta di destra, che sarebbe rimasta in ombra se la tela fosse stata unica.

Fratello e sorella (1985-86), è bellissimo, dominato da un'atmosfera di ruvida elegia, come se il tempo si fosse fermato, nell'attimo di uno scatto istantaneo.

Si noti come tutte le linee portanti (palo, coda del gatto, braccia della ragazza,..) tendino a portare l'attenzione sul ragazzino seduto e sia stato necessario il rosso brillante del vestito per riequilibrare psicologicamente il tutto.

Il gatto come «transfert psicologico morbido» è veramente notevole.

Segnaliamo Regina di cuori (1992) come uno dei

livelli più alti dell'opera di Chessa. Qui riesce a tenere assieme in un tutto armonico, senza sbavature né cadute, il frazionamento spaziale dello sfondo, l'atteggiamento stancamente esistenziale della ragazza, lo splendido gruppo di foglie morte sul tavolo, il tutto con una scelta tonale estremamente soft. Si noti che la carta da gioco sul bordo in primo piano rimanda al fiore in mano alla ragazza.

In Foglie fondo rosa (2006), in mostra (Q24), il tavolo definisce una prospettiva centrale che lo sfondo «devia» con l'apertura a sinistra (il bordo è dello stesso blu). Le foglie chiare sulla destra rimandano all'azzurro di sinistra.

Passeggiata nel bosco 1 e 2 (2007), in mostra (Q25-Q26) rinunciano alla consueta complessità compositiva a favore di un'atmosfera «rilassata» di luminismo quasi proto-impressionistico.

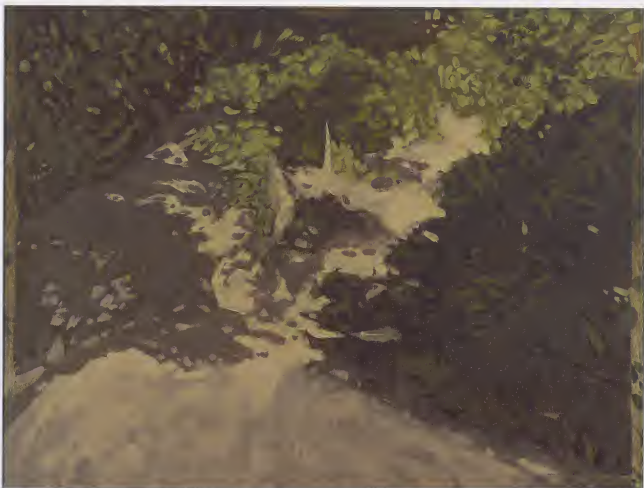
In *The game's over* (2008), in mostra (Q27), troviamo una sorprendente rinuncia della pittura: il mucchio di frammenti è delimitato e composto e monocromo su variazioni di grigio, il tutto su un uniforme fondo giallo, non particolarmente brillante.

Tutto avviene una volta sola, 2008, è il quadro più grande in mostra (Q28) ed in esso troviamo il Chessa migliore, quello della decomposizione/ricomposizione dello spazio.

Il quadro consiste nell'accostamento, sovrapposizione di numerosi oggetti che vengono rappresentati su degli ipotetici patchworks e, nell'insieme, creano una molteplicità di spazi sia fisici che relazionali.

Il gioco delle reciproche connessioni e rimandi è molteplice e tutto da godere: il «giro» dei neri macchina da scrivere-da cucire-telefono-ombrello; il giro dei rossi e delle terre attorno al fulcro sedia-chitarra; la «triangolazione» degli ottoni tromba-mappamondo-brocca; i rimandi degli azzurri sedia-retro brocca;..fino al riquadro giallo in alto che tiene su il tutto. La luce è una mezza luce ed avvolge il tutto con nostalgia.

Mauro Chessa
Q24 – Foglie fondo rosa
2006
olio su carta
82x62

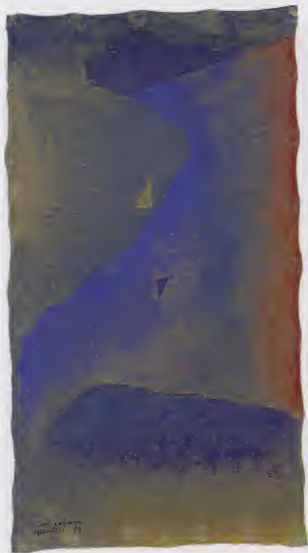
Mauro Chessa
Q25 – Passeggiata nel bosco 1
2007
olio su tavola
80x60

Mauro Chessa
Q26 – Passeggiata nel bosco 2
2007
olio su tavola
80x60

Mauro Chessa
Q27 – The game's over
2008
olio su tela
110x110

Mauro Chessa
Q28 – Tutto avviene una volta sola
2008
olio su tela
190x150

LEA GYARMATI

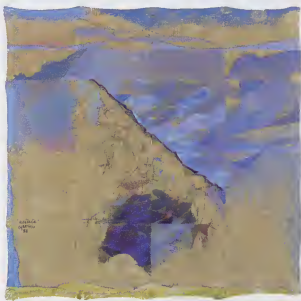
Confesso di non essere mai stato ad Ouessant, l'isola magica di Lea Gyarmati, ma conosco bene la costa bretone ed ho visitato numerose isolette immerse nell'Atlantico o nel Mar del Nord, che, ritengo, abbiano un fascino simile.

La premessa è d'obbligo, in quanto è impossibile capire appieno queste opere se non si è visto di persona la luce di questi posti, i rapporti fra cielo, terra e mare, dove si intuisce come gli uomini possano insediarsi solo venendo quotidianamente a patti con la natura, con i venti e le onde, talvolta semplice risacca, talvolta cavalloni che si infrangono per decine di metri di altezza.

Navigazione (1984) contiene tutti gli elementi che caratterizzano l'opera della Gyarmati. Innanzitutto il rapporto con il paesaggio reale è molto mediato, non vi sono episodi drammatici, mareggiate o naufragi. Gli azzurri vengono stesi con grande tranquillità, direi trepidanti, a cercar di cogliere un'atmosfera più sognata che reale.

La riduzione del paesaggio a concetto, a flebile traccia, a raccolta di reperti, sembra la chiave di lettura dei suoi quadri. Non arriva l'onda sulla spiaggia rossa, ma un'idea di onda, vista dall'alto, come dall'aereo. O meglio un concetto che si confonde con un sentimento. In questo molto femminile.

Tramonto della cometa (1986), è tutto giocato sugli azzurri, che dominano una composizione ricca per altro di molti altri colori. La linea d'orizzonte del mare è divisa in tre zone di ugual dimensione: un blu trasparente, un blu intenso ed un rosellino. Sopra di esso la grande nuvola è suddivisa in rettangoli, ognuno riempito di un episodio diverso, come si trattasse del magazzino della memoria, delle mille tracce lasciate nei ricordi e che emergono di fronte alla grande macchia blu dell'oceano.

Le nuvole (1987) sono anche qui discretizzate in rettangoli, leggermente tracciati, come fossero una griglia concettuale sottesa alla rappresentazione del fenomeno. Si capisce che le nuvole sono in effetti delle proiezioni mentali, dove ogni rettangolo è una piccola costruzione concettuale, astratta, fatta

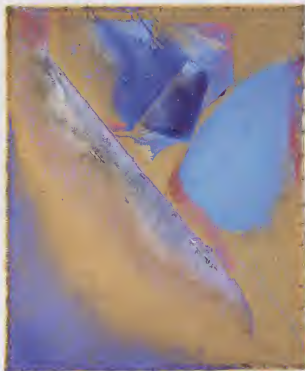
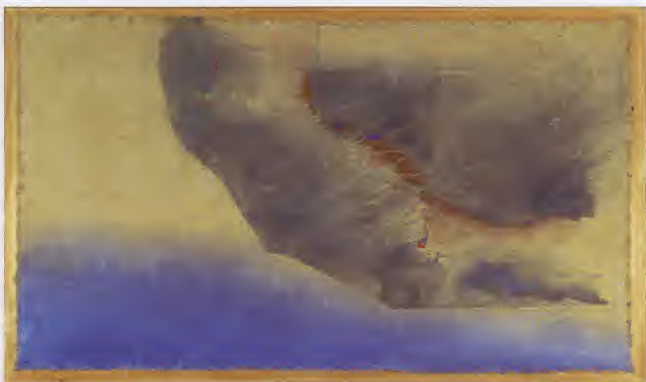
di pensieri, di immaginazione, di sensazioni. La parte di destra, quella costruita, ha dei passaggi molto belli.

Estate (1988) possiede una felicità compositiva particolare. L'apparato concettuale è ridotto al minimo ed anche la consueta griglia di base fa sentire meno la sua presenza. Gli accostamenti di azzurri e rosa sono particolarmente allegri e una serie di foglie e fiori danzano lungo la diagonale. Persino la tela di base, sempre un po' spenta, qui appare più luminosa.

Scogliera (1989) è un gioco di equilibri giocato su variazioni minime di tono e di colore. C'è ancora il reticolo concettuale di base, ma tutta la parte destra, impegnata com'è a riequilibrare la campitura nero-blu di prussia dell'angolo in fondo a sinistra, dilaga fuori dai tracciati predefiniti. Il fascino maggiore di questi quadri è quando appaiono queste morbide trasgressioni rispetto allo schema di base.

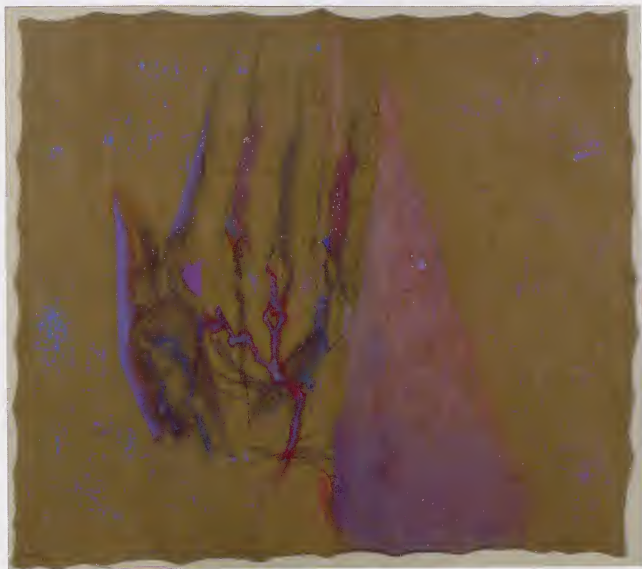
Nuvola (1994), in mostra (Q29), è stranamente più «realistico» del consueto. Le nuvole sono grigie ed incombenti sopra il mare, o cielo, azzurro.

Tracce (2002), in mostra (Q30) riprende gli elementi compositivi delle opere maggiori: il reticolo concettuale di base, all'interno e a negazione del quale si costruisce il quadro. C'è una novità che avanza in questa fase: una sorta di recupero, non tanto della figura umana, quanto delle sue tracce.

Questo fatto diventa manifesto in *Bipede* (2005), in mostra (Q31), dominato dalle immagini dei due piedi visti in pianta dal basso, una worm view, che ci fa capire come si tratti non tanto di un rinvenimento dell'uomo primitivo sull'isola che non c'è, quanto piuttosto il rilievo, direi quasi topografico, di due piedi reali.

La stessa cosa può forse dirsi per la mano alzata di *Alt!* (2006), in mostra (Q32), dov'è evidente la preoccupazione di tracciare le pieghe e le articolazioni delle dita e del dorso.

Aquilone (2007) solca il cielo con grande libertà. Il reticolo è scomparso del tutto ed i colori vengono stesi con sublime spontaneità alla ricerca di un ritmo musicale, «cantato» dai soliti azzurri e rosa sulla base della consueta canapa grezza. L'equilibrio costruito appare comunque instabile.

Lea Gyarmati
Q29 – Nuvola
1994
tempera su tela
196x112

Lea Gyarmati
Q30 – Tracce
2002
tempera e matita colorata su tela
49x54

Lea Gyarmati
Q31 – Bipede
2005
tempera e matita colorata e carboncino su tela
72x70

Lea Gyarmati
Q32 – Alt
2006
tempera e matita colorata e carboncino su tela
85x75

PINO MANTOVANI

È difficile comprendere il percorso artistico di Mantovani senza tener conto che egli è prima di tutto un critico d'arte con una grande capacità di leggere le opere nella loro dinamica interna. Penso di non aver mai letto un suo giudizio, su una qualche opera o pittore, che non ne cogliesse esattamente lo spirito.

Questo ci permette forse di trovare una spiegazione alla «svolta» del 1986, quando, dopo circa vent'anni di astrattismo «estremo», incominciano a ricomparire le figure, fino a diventare, in seguito, dominanti. Ovviamente nulla osta fare il percorso inverso rispetto a quello classico che vede una ricerca della sintesi per successivi tentativi di estrarre l'essenza del reale fino a ridurlo ai suoi termini sintetici di linea, forma e colore.

Partire dall'astrazione per ricostruire l'oggetto non è pratica corrente. Anche Chessa, in un certo senso l'ha fatto, ma dopo dieci anni di silenzio e poi, astratto egli non lo fu mai. Comunque, nessuno dei numerosi critici che hanno scritto su Mantovani hanno dato una spiegazione del passaggio del 1986.

La mia ipotesi è che la pittura per Mantovani sia uno strumento finalizzato alla sua ricerca critica, un campo sperimentale per verificare ipotesi teoriche sull'arte.

Per questo incomincia dall'«astratto», nel senso che incomincia dalla composizione degli elementi semplici (la linea, il quadrato, il rettangolo, la sfumatura,...) e con questi prova diverse combinazioni, che ricordano, nello spirito, gli esercizi che si facevano alla Bauhaus sotto l'insegnamento di Klee e Kandinsky.

Unico limite è l'assenza del colore, ma questo, si sa, è un dono di Dio e non è acquisibile né con la volontà, né con l'intelligenza.

Quasi uguali ma irrimediabilmente diversi, del 1970, denuncia chiaramente la sua natura sperimentale (anche dal titolo). Su un rettangolo nero sono state dipinte due forme vagamente geometriche simmetriche rispetto ad una delle diagonali, che dividono concettualmente in quattro il rettangolo. Il quarto in basso a destra è occupato dalla forma bianca, mentre il quarto opposto ha una forma di superficie inferiore e denuncia una serie di interventi per ottenere l'equilibrio: si intravvede una prima campitura gialla (che avrebbe squilibrato il tutto, ammazzando il bianco) coperta con un violetto, un po' afono e quindi ancora sbilanciato, ma a favore del bianco. Allora si è intervenuti sopra il violetto con delle velature di bianco per aumentarne la luminosità. Anche questo non è però stato sufficiente ad equilibrare il tutto ed allora si è intervenuti con il sottile arco rosso che «trascina» psicologicamente il quarto bianco lungo la diagonale.

Se il metodo critico-sperimentale scelto è quello della composizione degli elementi semplici, è inevitabile l'incontro con l'astrazione americana, in particolare con quella che vede il colore come elemento secondario: Newman e Rothko, ambedue ossessionati sperimentalisti di equilibri compositivi semplici (rapporti fra due linee, fra due campiture, forse tre)

Deposizione (1980), con il coevo *Sepolcro*, è chiaramente ispirata alla *Via Crucis* che Barnett Newman ha dipinto dal 1958 al 1966, quattordici stazioni giocate tutte sui rapporti bianco-neri delle righe verticali. Qui la fascia è orizzontale, unica chiara (ma di canapa, senza luce) su un campo completamente buio, posta ad una distanza dal bordo inferiore del quadro quasi pari allo spessore della fascia stessa, creando quindi di fatto una nuova fascia scura inferiormente.

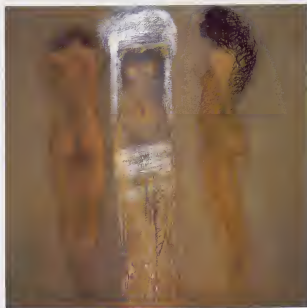
Non vi sono rapporti con altri elementi, la fascia ha un valore assoluto e, da sola, con la semplice materia grezza, taglia il buio generale. Si noti come il bordo superiore non sia rettilineo, ma presenti leggeri avvallamenti come un corpo o un orizzonte.

Esaurite le esperienze, o meglio, gli esperimenti caratterizzati da un residuo ordine geometrico, l'attenzione è rivolta a sondare il «grado zero» della pittura, negli anni dal 1984 al 1986.

La canapa della tela viene sempre più lasciata

scoperta, percorsa da nuvolaglie di non-colore, come fumi sbiaditi (*Paesaggio 1* e 2, 1984, *Paesaggio 3*, 1985, *Quel che resta*, 1986). Siamo al fatidico 1986 e sembra chiaro che ormai, nel campo degli elementi semplici della pittura, tutto lo sperimentabile è stato fatto.

Viene quindi introdotta la figura umana, o meglio, la sua ombra.

Con *Attesa 1* (1986) c'è l'introduzione della figura umana: il nudo di schiena che emerge dall'ombra è preso da *La bagnante di Valpinçon* di Ingres e sembra quasi un programma per le future figure vagamente neo-classiche, dove i corpi, contrariamente ad Ingres, vengono come riassorbiti dentro la tela ed emergono come ombre. Il corpo della donna non si volge qui vitale come nell'originale di Ingres, ma è più curvato come attratta dal buio dell'antro nero di fondo. Una quinta nera a destra mette al buio anche lo spettatore, che guarda il quadro come da dietro un vetro nero e scorge la donna al di là di un palmizio scoppiettante di una tinta più chiara, ma ugualmente senza luce. Chiari, scuri ed ombre, tutto ha lo stesso peso, tutto si muove in un luttuoso limbo senza colore.La scoperta della figura umana come elemento compositivo sembra aver creato una strana euforia, che porta ad un sostanziale eclettismo delle forme e degli stili, fino a sfiorare un certo decadentismo ottocentesco.

Tre figure (1990) è interessante per l'approccio formalistico ma assolutamente libero da costrizioni stilistiche. Come in una foto segnaletica, la donna nuda viene ripresa di schiena, di fronte e di fianco, a tutta altezza. Il nudo di schiena è splendidamente disegnato con precisione accademica e sottolineatura dei minimi passaggi di luce sugli avvallamenti della pelle, come un Giacomo Grosso che si avvia ad essere inghiottito dall'ombra. Il corpo della figura di destra è più suggerito che tracciato (le mani dietro alla schiena, i piedi assenti,..) mentre viso e capelli sono completamente neri e resi come una nuvola arruffata. La figura centrale presenta solo il torso realistico, mentre sul resto l'artista è intervenuto con il pennello, cancellando testa e pube con rapidi colpi di bianco e completando l'opera di cancellazione della forma con i disordinati tratti a carboncino lungo le gambe. L'impressone finale è quella di un'odalisca velata con il torso scoperto, mentre il senso complessivo è quello di un'umanità dove la bellezza è sempre sul punto di essere assorbita in una nebbia senza luce.

Lo sperimentalismo di Mantovani giunge ad una visione triste dello spazio come grande vuoto all'interno del quale si perde l'identità come nella nebbia padana di Fellini. Ed è proprio da questo irrisolto rapporto fra identità e vuoto che nascono gli innumerevoli autoritratti, di cui due, molto importanti, sono in mostra [*Autoritratto piccolo* (Q33) del 2000 e *Autoritratto grande* (Q36) del 2008]. In ambedue l'artista si ritrae «invaso» dal vuoto circostante (rosso in un caso e nero nell'altro) in modo che sembra vagamente emergere da esso, sempre con un'espressione di rassegnata indifferenza.

Se non circolasse quest'aria di decadentismo (per altro voluta, come recitano le citazioni da Pontormo a Klimt e gli innumerevoli narcisi ed icari), verrebbe in alcuni casi da citare Giacometti, solo che le figure di questo tendono a definire uno spazio infinito, mentre quelle di Mantovani uno spazio vuoto.

Due teste (2006), in mostra (Q34). La maggior parte del quadro è occupata da un alto piedestallo, sopra il quale, da angoli opposti, due busti, uno femminile ed uno maschile, sono intenti in una eterna conversazione, le cui parole si perdono nel vuoto buio dello sfondo. Fra i due non c'è rapporto: le fasce verdi che sono generate dai loro busti corrono diritte e parallele (cioè senza mai incontrarsi) verso il basso, verso il vuoto fuori dal quadro. Gli accostamenti di colore accentuano un'atmosfera livida.

Come sacro (2007), in mostra (Q35), presenta un'atmosfera meno sperimentale, ma anche meno angosciosa. Il «vuoto» ha qui un colore più positivo e la testa di tre quarti, eretta, ha un'aria intelligente e pensosa. Tutta la figura, grazie anche ai tagli verticali del vestito, è proiettata verso l'alto e, per una volta, malgrado l'uso invasivo del verde di fondo, sembra lei a dominare lo spazio e non viceversa.

Pino Mantovani
Q33 – Autoritratto piccolo
2002
tempera su tela
90x90

Pino Mantovani
Q34 – Due teste
2006
tempera su tela
130x140

Pino Mantovani
Q35 – Come sacro
2007
tempera su tela
70x115

Pino Mantovani
Q36 – Autoritratto grande
2008
tempera su tela
90x200

FRANCESCO PREVERINO

Come faccia una persona mite e simpatica come Francesco Preverino ad avere un simile rapporto privilegiato con l'Inferno (quello con la I maiuscola) è un vero mistero. Eppure è lui il protagonista della maggior parte delle opere, visto che non vi si trova uno, dico uno, tratto, colpo di pennello, linea che esprima un atteggiamento positivo nei confronti del mondo e degli esseri umani.

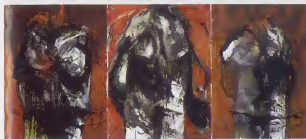
Ovviamente, questa discesa agli inferi è resa con grande maestria e partecipazione emotiva, come un moderno Savonarola.

Senza titolo (1978) è un viso dipinto con estrema perizia ed accuratezza e, in seguito, sottoposto ad un'opera di disfacimento: alcune parti si sciolgono come se spruzzate con l'acido, come si volesse negarne la fisicità. Ed è quest'opera di corruzione della carne, che contraddistingue tutte le opere a cavallo degli anni '80, che crea un'umanità di alienati ed allucinati.

Si veda *Scogli* (1982): dovrebbe rappresentare una scena balneare con uomini e bambini che sguazzano nell'acqua. Preverino è riuscito a trasformarlo nello Stige, il fiume infernale, dove gli umani sono figure evanescenti come le anime dei dannati e gli scogli sembrano il vapore che sale dall'acqua bollente. La prospettiva scelta è fatta per «tenere lontano» lo spettatore, che passa lungo l'acqua come Dante e Virgilio sulla barca di Caronte.

Da qui in poi l'ansia distruttrice delle forme libera un modo di dipingere con richiami formali all'action painting, ma in realtà con uno spirito tutto diverso. L'action painting americana è un'operazione tutta intellettuale, «è l'azione violenta dell'artista intellettuale contro l'artista tecnico» (Argan), ma non ha nulla di funereo, di pessimista, è «come il ritmo della danza che finisce per impadronirsi del danzatore fino a dominarlo».

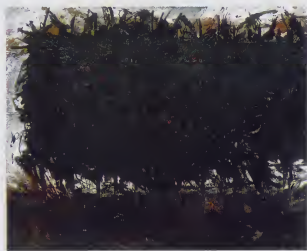
In *Ritratto a Susanna* (1989), l'artista interviene con mille tratti gettati «gestualmente» sulla carta, ma il viso non è il risultato dell'azione, è ben disegnato. Poi intervengono i colpi, non tanto per deformarlo, ma per sfregiarlo. L'action painting qui non segue ritmi musicali, ma interviene come un anatema contro la bellezza, la forma fisica. Cos'era Lucifero, se non l'arcangelo più bello trasformato nel peggior demonio?

Polittico (1990) al Battistero San Pietro (Asti) esemplifica, applicato ad un soggetto religioso, lo spirito da anatema della pittura. Gli sportelli del polittico, incastrati fra le braccia della croce, sono occupati da figure emergenti dal buio come fantasmi, concitate e gesticolanti come invasate. Si capisce che in questi lampi di luce che forano il bitume non vi è alcuna salvezza, ma solo l'annuncio della dannazione eterna.

Grande rosso (trittico) (1998), è chiaramente ispirato alle *Tre figure sotto la croce* di Bacon alla Tate (il rosso è uguale), ma la concezione dello spazio è completamente diversa. L'intervento del bianco e del nero non crea volumi: il nero non è ombra, ma cancellazione. Le teste sono state eliminate, restano dei torsi acefali senza peso che si muovono fra le fiamme.

Desideri tattili (trittico) (2000) è come spirito molto simile a quello precedente. Anche qui tre figure acefale emergono dal nulla, anzi quella della tavola di sinistra è già stata annullata e resta di lei un'ombra di nero su nero. Le due figure emergenti sembrano appoggiarsi l'una sull'altra, ma dei rapidi disordinati colpi di nero sul basso ventre, le ricacciano indietro.

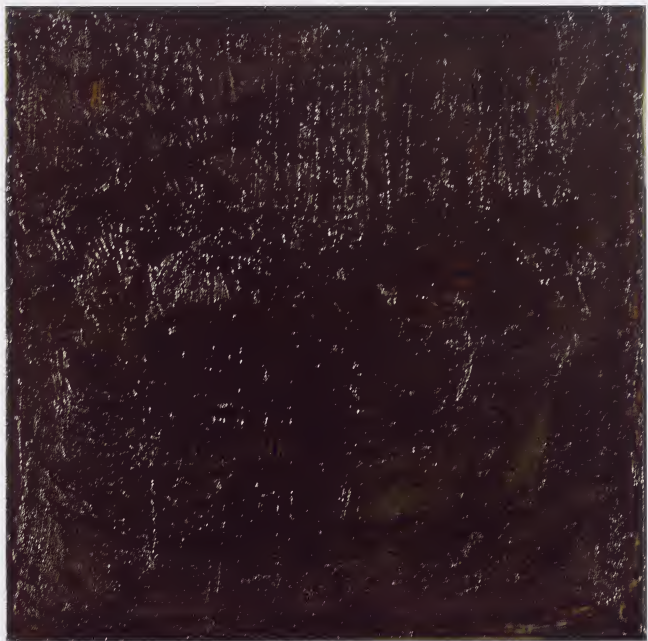
Questa pittura, così violentemente ostile al Creato, non poteva che estendere la propria opera alla natura tutta. E così è nell'ultimo periodo, ben esemplificato dalle opere in mostra: *Giardini neri* (2005 e 2007), Q37-Q38-Q40, *Albero* (2006 e 2008) Q39-Q43.

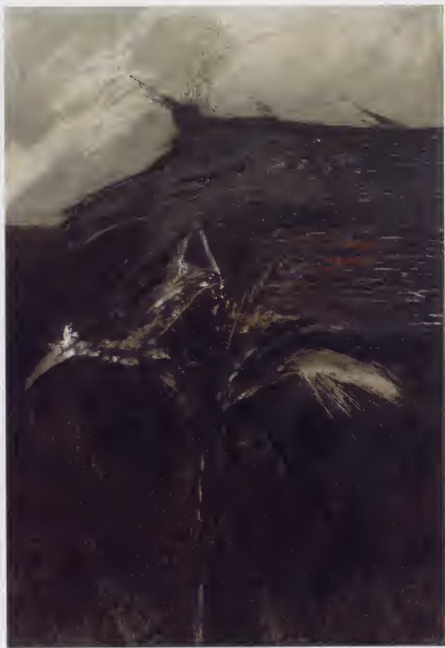
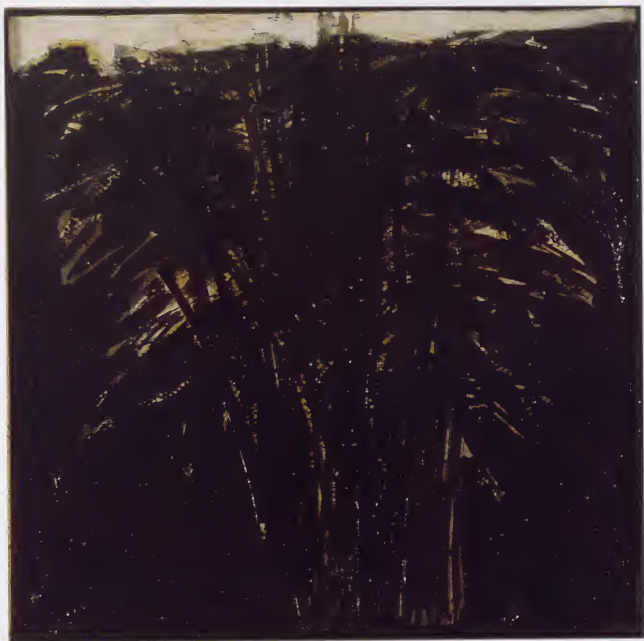
L'angelo della morte percorre ormai tutta la terra, annullandola. Non è una metafora dell'inquinamento, che crea metamorfosi maligne, ma sempre trasformazioni vitali: gli alberi di Preverino non sono inquinati dal bitume, ma ne sono annullati.

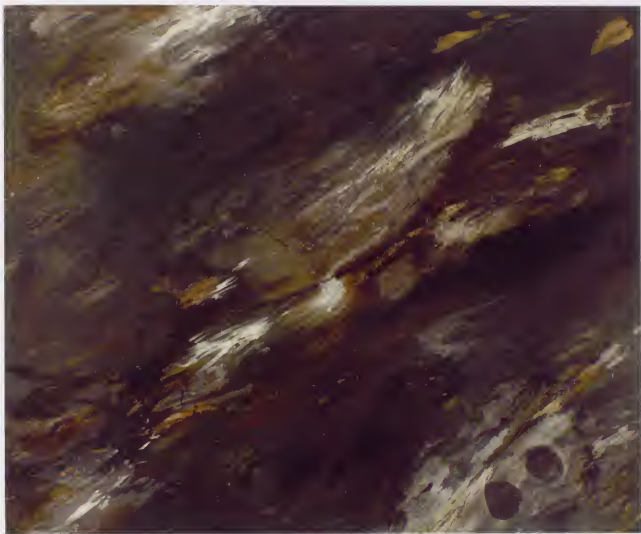
Un nero concitato invade tutta la superficie del quadro facendo scomparire ogni forma naturale riconoscibile: restano, qualche volta, angusti spiragli di luce spenta ai bordi, oppure qualche unghiata che esalta ancor di più, se possibile, il nero invasivo.

Ne *I campi dello spirito* (2007) siamo quasi al manifesto di questo nichilismo totale: si tratta presumibilmente di un folto gruppo di alberelli sorgenti da un incolto sottobosco.

È interessante notare come, alla base del quadro vi siano dei rossi e delle ocre (come fossero macchie di sangue, ma pur sempre vivi). Poi è arrivato l'angelo della notte che ha sistematicamente cancellato forma e colore, riducendo il tutto a macchia nera dalla quale trapela, come nei ritratti degli anni '80, la sottostante vita precedente.

Paesaggio (2007), in mostra (Q41) non è tanto desolato, quanto inabitabile: si capisce che non vi è previsto uomo, pianta o animale, cioè la vita. Lo squarcio di acqua esalta maggiormente la terra bitumata, dalla quale sembrano scaturire zampilli neri, come fosse sottoposta ad un bombardamento extraterrestre.

La battaglia giornaliera (2007), in mostra (Q42), è un'enorme dipinto, dove ormai si è giunti alle estreme conseguenze: annullati gli esseri umani, la natura e la terra, cosa rimane? Non il brodo «primordiale», ma quello «finale», una sorta di giudizio universale che tutto e tutti condanna all'annullamento in un flusso continuo di buio perpetuo. Il quadro è come percorso da un vento impetuoso, da una corrente di flutti infranti. S'intuisce che, in alto, da qualche parte, galoppano i quattro cavalieri dell'Apocalisse.

Francesco Preverino
Q37 – Giardini neri
2005
tecnica mista su carta incollata su tavola
40x40

Francesco Preverino
Q38 – Giardini neri
2005
tecnica mista su carta incollata su tavola
40x40

Francesco Preverino
Q39 – Albero
2006
tecnica mista e riporti su tavola
30x43

Francesco Preverino
Q40 – Giardini neri
2007
tecnica mista e riporti su tavola
25x25

Francesco Preverino
Q41 – Paesaggio
2007
tecnica mista e riporti su tavola
110x50

Francesco Preverino
Q42 – Battaglia giornaliera
2007
tecnica mista e riporti su tavola
220x180

Francesco Preverino
Q43 – Albero
2008
tecnica mista e riporti su tavola
120x175

GIACOMO SOFFIANTINO

La prima cosa che colpisce nell'opera di Soffiantino è il livello a cui viene posta volutamente e coscientemente la riflessione: «non ho mai accettato una concezione ludica dell'arte. La pittura mi interessa in rapporto ai fatti del mondo, dell'uomo, della natura».

E questi fatti sono estremamente complessi, perché la natura e la storia procedono connesse, anzi, indissolubilmente intrecciate, prima nella splendida grafica e poi sulla tela.

La seconda osservazione è la assoluta coerenza della ricerca: dagli esordi ad oggi, pur dentro una evoluzione formale del linguaggio, si registra una continuità stilistica rara. Non vi sono «salti» dall'astratto al figurativo, improvvisi amori pop art, influenze americane mediate via Morlotti,..., come in tanti suoi contemporanei.

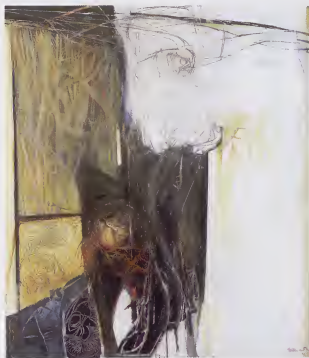
E veniamo così alla terza caratteristica: l'assoluta originalità. È difficile trovare qualcosa di simile nel panorama artistico contemporaneo e tutte le possibili citazioni che vengono in mente (Sutherland, Motherwell, Scanavino,..) hanno un altro spirito ed approdano ad altri lidi. La sua pittura è da subito originale perché è originale il tema che Soffiantino si pone fin dall'inizio, quello della luce, «di creare – come dice lui – realtà atmosferiche immerse nella luce così da convogliare le forze della natura».

Se questo è il tema, poco si trova sul mercato contemporaneo. Bisogna rivolgersi ai grandi del passato e questi saranno Rembrandt e Turner, nei quali, non solo la luce è protagonista, ma anche il modo di stendere il colore sulla tela è ai limiti dell'informale.

Vortici gialli (Musulmani: Olocausto), del 1962, ha la luce di Turner. È una delle opere del ciclo dedicato all'Olocausto: i corpi scheletriti ed ammassati degli Ebrei si trasformano in un ribollente accumulo di materia organica, dalla quale proviene una luce che si fa più intensa man mano che lo sguardo si perde all'orizzonte. Da questa luce, che origina abbagliante dalle macchie di cielo azzurro, promana un senso del sacro ed una autentica umana pietà.

Il mio studio (1971), esemplifica questa ricerca sulla luce, che si muove in due direzioni distinte: una luce «narrativa», che porta l'osservatore a seguire una certa sequenza di episodi (Rembrandt) ed una luce «dinamica» che scava dentro i singoli oggetti facendoli vivere (Turner). Contrariamente alle apparenze, l'elemento trainante del quadro non è lo scaffale-macchia scura in primo piano, ma gli occhi del rapace (gufo? allocco?) sullo sfondo in alto. L'uccello possiede una ambiguità che l'illuminazione abbagliante a cui è sottoposto, se possibile, aumenta, e la luce, rovesciandosi sull'informe materiale organico a destra, scivola fino a noi. Comunque gli oggetti, animali o vegetali che siano, non sono fermi, si muovono con una loro vita interna che la luce fa emergere e sembra quasi avvenga una metamorfosi di cui il gufo è parte ed origine. La sequenza di chiaro su chiaro è molto bella.

Nei riflessi l'ombra (1994) mostra la straordinaria capacità di Soffiantino di trattare la luce e di renderne gli effetti: si noti come il quadro, pur essendo quasi per metà bianco, o comunque chiarissimo, a fronte dell'altra metà più «scura», sia comunque equilibratissimo. E questo non viene raggiunto dal semplice gioco «statico» dei pesi relativi delle masse e dei colori, ma dal movimento. C'è sempre, nei lavori di Soffiantino, un brulicare sotterraneo di vita: si capisce che i suoi organismi respirano, si spostano, si assestano, crescono, vegetano, rinsecchiscono. Ed è questo spirito che crea l'equilibrio del quadro, perché si comprende che il vuoto è momentaneo, come il sole che filtra dai rami nella radura, ma poi

si sposterà altrove e la vita della natura sta per rioccupare lo spazio.

Vorrei segnalare in questo quadro il fantastico gioco di luce che fa vibrare l'intrico di rami nel riquadro in alto a sinistra.

Continuità 2 (2001) ci riporta al tema della luce come movimento (le scene di vita in alto) e come narrazione (la doppia cornice luminosa fa transitare l'attenzione sulle due scene sottostanti, inglobandole nella composizione generale). Si passa dalla luminosità organica del giorno alla fascia buia, che pare un cielo di notte solcato da stelle, comete ed aerei, per passare alla scena finale dove sorge l'alba di un nuovo giorno, o di una nuova vita, che sveglia la creatura sdraiata. La cornice azzurra riporta l'attenzione verso l'alto ed il ciclo della vita continua all'infinito.

Va osservato l'uso del nero, che non è mai una negazione, né un buco od una voragine, ma è semplicemente un elemento che stabilisce un rapporto con la luce, ma nemmeno in termini di ombra. Spesso l'elemento nero è in primo piano, vicino allo spettatore, e contribuisce ad esaltare la luce che, come in Turner, sgorga dall'orizzonte, dal fondo del quadro.

Le radici dell'oggi (2004) è il titolo del trittico formato dai tre quadri in mostra (Q44, Q45, Q46), nei quali ritroviamo i temi della riflessione artistica di Soffiantino, ma con un'ulteriore evoluzione pur nella continuità stilistica. Sono innanzitutto più «antropizzati», nel senso che la figura umana o gli oggetti dell'uomo appaiono prevalenti rispetto al consueto mix organico vegetale e minerale. La luce è meno intensa, più diffusa, direi più tristemente riflessiva: i bianchi lancinanti hanno lasciato il posto a delle ocre chiare, che non tagliano gli oggetti ma li avvolgono.

Le radici dell'oggi 2 (Q45) presenta una rara immagine di figura umana, disegnata e portata in primo piano dalla luce. La testa, appena tratteggiata, è posta sull'asse centrale del quadro ed è appoggiata ad una specie di lesena retrostante, quasi fosse un bassorilievo. Il consueto ruolo del nero in primo piano viene qui invertito: questa volta viene relegato al fondo, passa dietro alla lesena a definire almeno altri due piani ed aiuta a far emergere la figura davanti. La composizione è meno movimentata del solito, non si sentono brulicare forze sotterranee, anzi l'equilibrio è ricercato con metodi classici. Si veda ad esempio la striscia nera in alto a sinistra, essa è uguale alla parte chiara in alto a destra, come se fosse stata ritagliata dal corpo nero più grande ed ivi trasportata. Oppure le notazioni di terra di Siena bruciata che si distribuiscono qua e la per tela creando piccoli rimandi ottici e psicologici.

Ne *Le radici dell'oggi 3* (Q46) il nero riprende il suo tradizionale ruolo in primo piano, mentre l'ambiente illuminato viene organizzato su un reticolo geometrico in parte manifesto e in parte intuibile. L'insieme presenta un livello di scomposizione quasi «cubista», con un livello di complessità e di controllo delle parti che nei cubisti non abbiamo mai visto, se non forse nel Braque «sintetico».

Le radici dell'oggi 1 (Q44) è dominato dalla paura. Il fondo nero, il rettangolo nero, si sono trasformati in un arcano organismo con mille pieghe e mille anfratti inesplorati dalla cui testa occhieggia un teschio come la morte medievale. La luce non brilla più, è ormai sul punto di spegnersi, i colori sono ridotti al nero ed a una gamma di ocre e di terre. La natura è ormai rappresentata dalle foglie d'acanto dei capitelli corinzi che stanno per cadere ed da ciuffi di alghe secche che volano come trascinati da un forte vento. Come se qualcosa di tragico stesse accadendo all'ordine naturale delle cose.

Giacomo Soffiantino
Q44 – Le radici dell'oggi 1
2004
olio su tela
130x110

Giacomo Soffiantino
Q45 – Le radici dell'oggi 2
2004
olio su tela
130x110

Giacomo Soffiantino
Q46 – Le radici dell'oggi 3
2004
olio su tela
130x110

MARIO SURBONE

Devo confessare una certa difficoltà a trovare un filo conduttore nel percorso artistico di Mario Surbone, per nulla confortato dai molti scritti su di lui.

Ovviamente c'è un alto grado di sperimentalismo, che può spiegare una ricerca svolta attraverso esperienze stilistiche così varie, dal figurativo all'astratto, dallo spazialismo anni '60 alle ultime realizzazioni su legno dipinto.

Quello che sembra unire tutte queste opere è una sorta di «profilo basso» percorso da un leggero filo ironico. C'è un ritmo sincopato, una musica senza acuti, né gorgheggi, lievemente in sottofondo.

Spiaggia (1951) è un quadro fatto a 19 anni. Si nota l'influenza del Picasso peggiore (quello, per intenderci, delle ciccione pseudo-neoclassiche). Anche qui i corpi hanno una loro robusta consistenza, ma il colore scelto li fa sembrare come sbalzati nella pietra, come se si trattasse di un bassorilievo.

Nel 1961 inizia il periodo «astratto», nel quale vengono sperimentati rapporti fra campiture molto semplificate.

Spazio e immagini (1964) presenta una composizione spaziale più complessa, anche se lo spazio non «sfonda» al di la dello spessore del bassorilievo. Il segno non è plastico ma modanato. Il colore non rappresenta un elemento importante: tutto viene tenuto su tre colori, nero, bianco ed un rosso un po' sbavato. Si entra dal rosso a destra (che «esce» più della figurina bianca che dovrebbe evidenziare) e si percorre il quadro seguendo il filo bianco che lo attraversa in alto. Si ritorna poi indietro da sinistra a destra col filo rosso che passa dietro alla campitura bianco/nera quasi centrale. Il passaggio destra-sinistra e viceversa è supportato dal concatenarsi delle campiture nere, interrotte dal ritmo dei bianchi. La luce è quella di un notturno illuminato da un neon rosso.

Per un po' di azzurro (1966), appartiene al tipico gusto degli anni '60 con chiare influenze pop-art. La macchia azzurra in alto a destra serve a riequilibrare tutta la composizione, dove le tre fasce colorate (con i tipici colori «commerciali» pop) spingono l'occhio

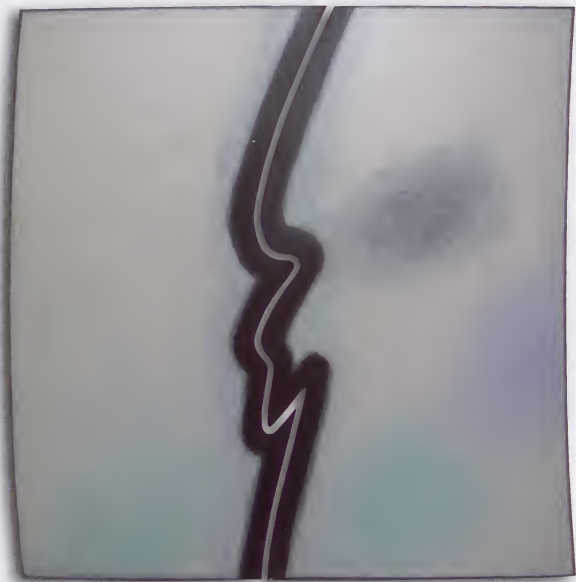
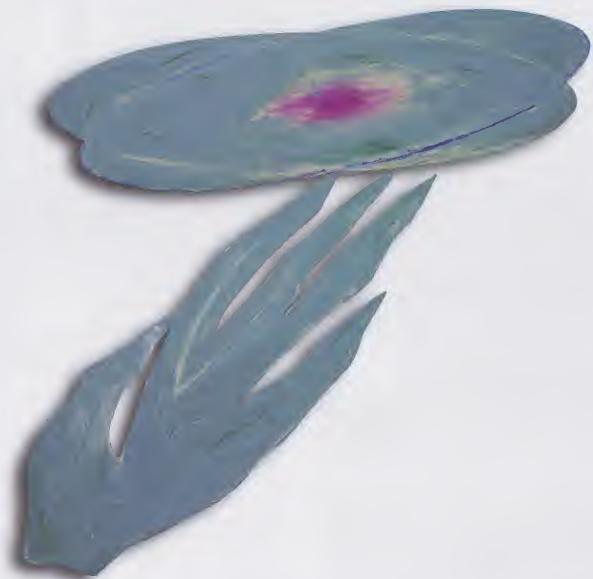
sulla campitura nera di destra, pur alleggerita dagli inserimenti grafici.

Inciso B38 (1971) fa parte del gruppo di opere realizzate fra il 1967 ed il 1976, intagliando del cartoncino, in varia forma e foggia, ottenendo dei rilievi seriali. I nomi che vengono in mente sono molti, Bonalumi tra i primi, poi Fontana, Manzoni, Castellani,.. Con il taglio dei cartoni ed il sollevamento dei bordi, si creano delle teorie di ombre che suggeriscono piccoli spazi. La differenza che ci sembra di cogliere, rispetto agli altri «spazialisti» è la fragilità, dovuta alla scelta del materiale deperibile (cartoncino), al colore del cartoncino (uniforme) ed alla precarietà dell'incisione effettuata (quanto dura il rilievo così ottenuto?). Si noti come, coerentemente con quanto osservato, la profondità spaziale sia sempre quella del bassorilievo.

Lampo (1981), in mostra (Q47), è una delle prime opere realizzate con interventi minimi di acrilico su pannelli in legno sagomati. I limiti perpendicolari della tela vengono negati, così come la sua stessa integrità: i pannelli vengono divisi in due e, in alcuni casi, soggetti a tagli di diversa foggia e misura. Inizia un frazionamento dell'immagine che avrà in seguito interessanti sviluppi.

Toccare il cielo (1992). Ormai la parete è diventata lo sfondo su cui vengono appese le immagini di legno dipinto, con una disposizione precisa e millimetrici rapporti reciproci. Un lungo braccio si alza verso l'alto con una mano dalle dita irregolari e frastagliate che indicano un cielo ovaloide azzurro. Solo il cielo deve flottare nell'aria, non il braccio; quindi vengono date delle rapide pennellate scure (blu di prussia?) sull'avambraccio per aumentarne il peso ed ancorarlo in basso.

Ne *Da frammenti* (2006) il gioco compositivo diventa più complesso, con un equilibrio raggiunto per accostamenti/spostamenti minimi di porzioni di pannelli in legno ritagliati ed incollati irregolarmente. Nella scelta del color legno e nella complessità dei perimetri si può notare uno spirito meno freddamente concettuale a favore di approccio più organico, più naturalistico. Di tale spirito, le foglie verdi in alto, posizionate perfettamente in asse con l'ipotetico quadro, sono una conferma, ma anche una ironica derisione.

Paesaggio 2 (2007), in mostra (Q48) riprende ed amplia il tema già visto in *Toccare il cielo* (quindici anni prima): una grande mano dalle dita fiammeggianti ed appuntite indica un elemento geometrico costituito da due ovaloidi intrecciati come le orbite degli elettroni attorno agli atomi. La punta del dito indice coincide col punto in cui le due orbite si incrociano in basso e sembra quasi che sia la mano a far girare il tutto, come quella di un misterioso prestigiatore. A parte il nucleo dell'atomo, di un rosa fucsia, il resto della composizione è colorata da un turchese un po' spento con interventi random di verde. Il paesaggio è un paesaggio spaziale, dove l'astronave-pianeta-atomo gira su se stessa allo stormire di un dito della grande mano di un Dio sconosciuto. C'è in fondo all'opera una reale tristezza per un destino e per degli eventi che sfuggono alla nostra logica (geometrica) e che solo l'arte può farci intuire.

Mario Surbone
Q47 – Lampo
1981
acrilico su legno
183x183

Mario Surbone
Q48 – Paesaggio 2
2007
acrilico su legno
149x153

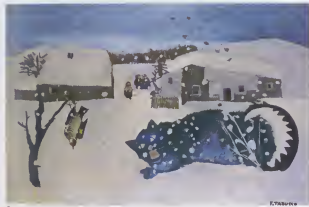
FRANCESCO TABUSSO

Nella grande mostra su Francesco Tabusso, a confronto con Carlo Levi, tenuta alla Fondazione Amendola quest'anno, abbiamo esposto opere di tutti i periodi storici nei quali abbiamo suddiviso la sua produzione artistica, eccetto il primo, quello che va dal 1947 al 1954, corrispondente all'apprendistato a casa del maestro Felice Casorati. Ebbene, in questa collettiva, siamo riusciti a colmare la lacuna e, grazie alla generosità di privati collezionisti, possiamo esporre al pubblico un'opera che è una pietra miliare del periodo: *Interno. Casa Casorati*, del 1951 (Q49).

Lo stile è, ovviamente, rigidino e scolastico, ma lo sforzo di reinterpretare lo spazialismo casoratino attraverso quinte geometriche successive è veramente degno di nota e da al quadro il fascino della storia. La gamma coloristica (ocre e marroni) è tutta del maestro, mentre l'assoluta assenza di mistero nello sprofondare degli spazi è di Tabusso. Come è già tutto lui nella lampadina pendente dal filo, reinterpretazione ironica dell'uovo di Piero della Francesca (maestro del maestro) nella *Madonna* di Brera.

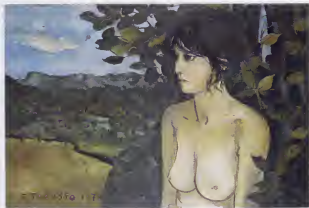
Abbiamo già osservato come Tabusso possa essere periodizzato in cinque fasi. Esaurita la prima, di «liberazione» dal maestro, con la partecipazione alla Biennale del 1954, segue un periodo in cui sente il fascino dell'informale e, soprattutto, l'influenza di Morlotti (come, per altro, molti suoi colleghi torinesi).

Esaurito questo periodo attorno al 1962, segue quello che abbiamo chiamato il «periodo nordico», anche in seguito ai viaggi di Tabusso (Olanda 1951, Russia 1957, Francia 1958, Inghilterra 1960, fino al pellegrinaggio da Grünewald a Colmar), nel quale egli sviluppa il gusto per il dettaglio, per l'oggetto, per la natura e per il paesaggio ampio e pluriprospettico fiammingo-olandese.

Il primo quadro importante del periodo è *Interno del Chietto* (1964), dove si pone per la prima volta il tema dell'evento che arriva imprevisto e sconvolge le quotidiane abitudini di vita. Si tratta di un tema «nordico», come egli dedicherà al Mathis Grunewald, il grande pittore renano ed uno dei più grandi di ogni tempo, una serie di quadri dal 1974 al 1976, come fossero un suo diario di viaggio.

Capanne nella pianura di Mosca (1970), in mostra (Q50), è tipico del periodo: con il temporale in arrivo, che fa alzare stormi di uccelli neri, le casette azzurre del villaggio si stringono vicine, le une alle altre, come per farsi coraggio. Importante nel quadro è la luce, livida, come prima della tempesta, con all'orizzonte uno squarcio di sole.

La vera conquista del periodo sarà infatti l'introiezione della luce-colore grünewaldiana come straordinario elemento di sintesi, dove il colore crea un'atmosfera che avvolge nella stessa luce la Madonna, gli Angeli, i Santi assieme alle cose ed agli animali più umili. Tutti temi propri del Tabusso maggiore, quello del periodo che va dal 1977 al 2000.

Odisseo costruisce la zattera (1980), in mostra (Q51), è una sinfonia di marroni, tagliata dall'azzurro del braccio di mare.

Tutto è dominato da una luce calda e diffusa, come nei tramonti nordici. Gli occhi di Odisseo servono per entrare nel quadro, ma la parte più bella è la metà superiore con il paesaggio imbevuto delle sfumature dei colori del cielo.

Le figure umane, in Tabusso, non hanno una loro vita autonoma, ma, in particolare le donne, ci prestano i loro occhi per entrare e leggere il quadro.

C'è, nel periodo, una serie di straordinari capolavori, dove le donne hanno questo ruolo: *Alberta* (1978), *Ragazza di Camparnaldo* (1984), *Ragazza nella serra* (1986), *Popolano (da G.C.)* (1987), *Maria Giulia* (1987), *Contadinella con gatto e funghi* (1987), *Pastore* (1987), *Pittrice in Normandia* (1991), *Alpeggio* (1991), *La soprano* (1993), *Pittrice cinese* (1994).

Ragazza nella serra (1986), in mostra (Q52) è uno di questi. Tabusso ormai padroneggia la luce come elemento compositivo dominante al di là della stessa struttura geometrica della composizione, e qui la luce è di un colore verde come promanasse dalle piante. Il quadro ha un ritmo musicale, dovuto alla differente distanza con cui sono stati posti i vasi sugli scaffali (come sempre delle fasce orizzontali senza profondità) ed alle cesure verticali delle tende. L'artista ha completamente interiorizzato la lezione fiamminga: gli elementi sono tutti avvolti in una luce «cosmica», come se il tempo che scorre ci lasciasse solo l'attimo colto negli occhi della ragazze gonfi di una sorta di triste elegia.

Interno (1990), in mostra (Q53), è un pezzo di bravura, dove troviamo tutti i temi tabussiani: la griglia di base che scandisce il ritmo della composizione, la disposizione «musicale» degli oggetti, la luce afona delle nevicate. La metà di destra è fitta di oggetti e di colori, mentre la metà di sinistra (la più bella) ha solo il merlo a contrappesare. Poiché non era sufficiente è stata annerita la cornice della finestra (quasi un estensione del nero dell'uccello) ed è stato aggiunto il delicato alberello.

Isabel de Porcel (1999), in mostra (Q54), appartiene ad uno di quei rari momenti in cui a Tabusso, come si suol dire, «scivola la frizione» sospinto dalle sue pulsioni erotiche. L'allegoria è manifesta, con il grosso pseudo-caprone nero e sbavante che si pone fra la donna e la massa di anonimi spettatori. I riferimenti alle pitture nere del Goya sono evidenti. La maestria compositiva è la solita. Il colore bituminoso, però, non si addice a Francesco.

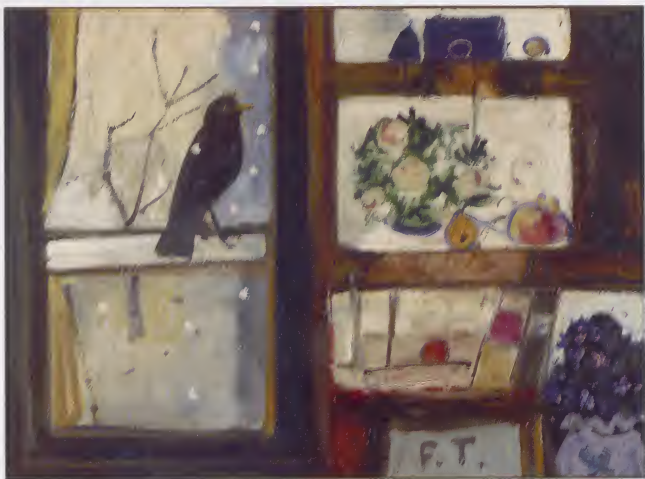
Santiago (1999), in mostra (Q55), riprende il tema del viandante, presente in numerosissime opere di Tabusso, fin dal ciclo su Grunewald iniziato nel 1974.

La figura del pellegrino in primo piano è, al solito, introduttiva allo splendido paesaggio retrostante, che sembra un'emanazione dei pensieri dell'uomo. Il quadro è una sinfonia di neri, grigi, ocre e terre, che danno al tutto un grande senso di eleganza. Si noti che il libro ha lo stesso colore (peso) del paesaggio e riequilibra il tutto, rimandando fuori i pensieri dell'uomo sprofondati all'orizzonte.

Francesco Tabusso
Q49 – Interno. Casa Casorati
1951
olio su tela
60x70

Francesco Tabusso
Q50 – Capanne nella pianura di Mosca
1970
olio su tavola
100x70

Francesco Tabusso
Q51 – Odisseo costruisce la zattera
1980
olio su tela
100x70

Francesco Tabusso
Q52 – Ragazza nella serra
1986
olio su tela
150x90

Francesco Tabusso
Q53 – Interno
1990
olio su tela
70x50

Francesco Tabusso
Q54 – Isabel de Porcel
1999
olio su tela
100x70

Francesco Tabusso
Q55 – Santiago
1999
olio su tavola
100x60

GIACINTA VILLA

In occasione dell'inaugurazione della mostra antologica organizzata dalla Fondazione Giorgio Amendola nel Palazzo degli Antichi Chiostri a Torino, veniva pubblicata sul catalogo un'intervista a Giacinta Villa, che qui riproponiamo, come contributo alla comprensione della sua opera in particolare e dell'arte in generale.

INTERVISTA SULL'ASTRATTISMO
(gennaio 1989)

IL RINNOVAMENTO:

In questa mostra esponi una selezione di lavori realizzati nell'arco di 20-25 anni. A parte qualche raro episodio ove è «leggibile» un riferimento a forme reali, la tua produzione si snoda all'interno di un linguaggio programmaticamente 'astratto'. Che senso dai a questa scelta?

GIACINTA VILLA:

Definire l'arte astratta non è semplice, in quanto ogni movimento astrattista ha avuto interpreti che riconducono l'evento ad un determinato momento storico.

Io credo che il passaggio dall'arte rappresentativa della figura come riconoscimento del reale, all'arte astratta, sia segnato dai confini culturali di un'epoca, che, attraverso la scienza ha conosciuto la possibilità di leggere il reale oltre la forma esplicita.

Nel mio caso, tuttavia, c'è un particolare innamoramento per la capacità che il colore e le forme hanno di esprimere il reale indipendentemente da oggetti, richiami allegorici o mediazioni con il conosciuto immediato.

A me pare che leggere un quadro semplicemente attraverso la verosimiglianza con situazioni od oggetti riconoscibili sia non dare a Cesare quel che è di Cesare, ossia non riconoscere alla forma particolare, della pittura come strumento, una capacità espressiva in sé.

Il reale poi è una finzione che, se può esprimere quel che si vede, non può certo esprimere il valore di quel che si vede, né spiegare perchè tu ed io vediamo, ad esempio, lo stesso albero in termini così differenti; un albero non è un albero, ma è quello che noi pensiamo sia un albero, ma questo non ha nulla a che vedere con l'albero.

I rapporti tonali, lo spazio, il ritmo del tempo, esprimono quel che noi vogliamo dire attraverso il concetto di albero. Ecco perchè non mi interessa dipingere l'albero, ma il concetto dell' albero. E poi, ancora, semplicemente il concetto.

Le nostre capacità di conoscenza si sviluppano dall'infanzia alla vecchiaia e le ragioni del tempo (il tempo presente, quello passato, il futuro, il tempo dell'accadimento e della nostra conoscenza dell'accadimento) formano in noi il concetto del mondo.

Mi interessa dipingere questo concetto.

E ricercare i rapporti tra gli uomini, tra la natura e gli uomini, tra gli uomini la natura ed il tempo.

Paesaggio urbano – 1967

IL RINNOVAMENTO:

Questa concezione, secondo te, è solo applicabile all'arte contemporanea, oppure è propria dell'arte di ogni epoca?

GIACINTA VILLA:

Posso citarti, a questo proposito, la frase di Maurice Denis del 1890: «Ricordarsi che un quadro, prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualunque, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori accostati secondo un certo ordine».

Per esemplificare quanto dicevo prima e questa affermazione che condivido, voglio sollecitarti a ricordare la *Natività* di Piero della Francesca della National Gallery di Londra.

Chiunque pensi che Piero abbia dipinto un evento, anziché il tempo infinito ed illimitato della creazione (ossia la valenza stessa della religione cristiana di Dio creatore del mondo), allora non vedrà altro che alcuni angeli ed una scarna materia da presepe.

Chi guarda invece la luce presente a ripetere costantemente l'evento, da sempre e per sempre, allora guarda la natività con gli occhi con cui presumibilmente Piero pensava alla divinità di Cristo.

Non la rappresentazione simbolica dell'evento è espressa attraverso i mezzi pittorici, che riproducono invece sulla tavola il fluire perenne del tempo. Ed il grande silenzio che la natura suggerisce è di rimando all'evento fenomenico lì citato, in un perenne fluire senza inizio e senza fine.

Interno – 1967

Il guerriero e l'acqua – 1972

IL RINNOVAMENTO:

La data di nascita dell'astrattismo «ufficiale» è il 1911, quando Kandinsky dipinge il famoso acquarello: dopo di allora altri arriveranno a disfarsi del riferimento reale, provenendo da precedenti e fra di loro diversissime esperienze figurative: dal simbolismo, dall'espressionismo,....

Nei tuoi quadri si può anche leggere un percorso di questo tipo: dai primi lavori ancora ricchi di 'significati' espressionisti e simbolisti, alle opere recenti dove i rapporti formali sono ormai completamente autonomi.

GIACINTA VILLA:

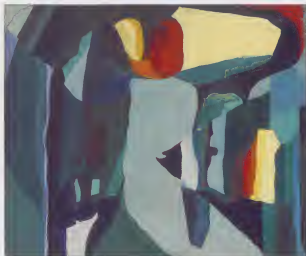
Credo che l'arte astratta, come l'arte figurativa, abbia parecchie modi di essere ed esprima i punti di vista (prospettici) fra sé ed il mondo, fra persone diverse e fra le stesse persone in momenti diversi.

Penso poi che, come per tutte le attività umane, ci sia un punto di partenza ed uno di arrivo.

Non è facile liberarsi dalla suggestione del simbolismo e dall'abitudine di osservare oggetti concreti attaccandoci sopra i nostri pensieri.

Così una barca può essere il simbolo di un viaggio verso il futuro, o dell'infinito, o della libertà, così come col sembiante materico possiamo liberarci dai disagi della cronaca o da vissuti particolari.

Ciò non di meno ho condotto la mia ricerca, che non penso già conclusa, cercando di decantare quelle che io considero incrostazioni simboliche oggettuali, per arrivare a definire la realtà per come io la vivo e cerco di capirla attraverso rapporti di colore che definiscano lo spazio ed il tempo, il prima ed il dopo, il presente e quello che ci sta davanti o dietro, non solo in termini di tempo, ma soprattutto in termini di percezione.

Un fenomeno accade oggi, ma la nostra percezione può essere retrodatata o, qualche volta, anticipata.

IL RINNOVAMENTO:

Un ultimo quesito. Esiste un'arte «progressista»? Una forma artistica in cui si riconoscano i valori di libertà, di democrazia? E, se sì, come si colloca l'arte astratta in questo contesto? o solamente l'arte «figurativa» riesce ad essere «popolare»?

GIACINTA VILLA:

Francamente non so cosa voglia dire arte «popolare», perchè con questa definizione si assegnano sia le opere fatte «dal popolo», da artisti «naif», sia quelle rivolte all'educazione del popolo.

Penso che né l'una né l'altra possano definirsi arte popolare, e comunque, personalmente, apprezzo talune opere naif, mi commuove l'ingenuità delle opere didascaliche romaniche e pre-romaniche atte alla divulgazione dei testi sacri al popolo, per il loro spontaneismo e la devianza dai canoni che quasi sempre vi si legge.

Non apprezzo invece l'arte rivolta all'educazione del popolo, perchè di norma è un'arte che considera le persone stupide, mentre invece è questo tipo di arte ad essere stupida.

Credo che l'arte possa essere progressista o reazionaria a seconda che esprima concetti progressisti o reazionari. Penso ci siano opere rivoluzionarie nell'arte figurativa (mi viene in mente adesso la *Stuppacher Madonna* del Grünewald) e penso ci siano opere reazionarie nell'arte astratta.

Personalmente credo che il tributo di ossequio o di demonizzazione pagato alle macchine negli ultimi decenni del nostro secolo, con tutta la spersonalizzazione umana e la denuncia di questa spersonalizzazione possa avere tregua.

Credo che i nuovi valori ecologici ed ambientalisti, che credo siano un'aspirazione collettiva e generale degli umani, possano avere un loro momento di espressione, non perdendosi all'interno di un impossibile ritorno alle belle cose del tempo antico, ma attraverso la ricerca di una realtà più profonda dove l'uomo non si colloca né come succube, né come dominatore dell'universo, ma come persona che cerca di capire chi siamo, da dove veniamo, dove andia-

mo, per vivere in armonia con gli elementi vitali.

Credo che l'uomo sia una parte dell'universo e che sia bene per l'uomo capire e conoscere questo universo con i mezzi culturali e creativi a disposizione.

Indagare quindi sul fenomeno della luce-colore e sul fenomeno dello spazio e del tempo, penso sia approccio conveniente alla ricerca della dimensione umana.

(il Rinnovamento - Gennaio 1989)

Discorso in piazza – 1976

Non è facile ricostruire la vicenda artistica di Giacinta Villa dal suo inizio, perché le opere da noi conosciute, fatte nei primi dieci anni di attività, dal 1963 al 1974, dai venti ai trenta anni, sono una ventina circa, alle quali si devono aggiungere i 35+5 disegni di esercitazione, eseguiti nell'anno scolastico 1962-63, per il conseguimento della maturità artistica nell'agosto del '63.

Ovviamente le opere sono in numero molto maggiore, ma per la maggior parte sono andate disperse, durante i frequenti traslochi in una fase di vita lavorativa molto movimentata.

Per tutta la vita la produzione artistica si incrocerà con quella lavorativa, svolta in campi molto distanti. Il fatto di non far dipendere il proprio sostentamento dalla pittura ha sempre permesso a Giacinta una straordinaria libertà di espressione e la libertà sarà proprio una delle costanti della sua opera fino agli ultimi momenti.

Un'altra difficoltà, se così la possiamo chiamare, consiste nel trovare qualche «padre» che abbia influenzato le prime opere di Giacinta. Sembra quasi che, da autodidatta, le sue opere, anche quelle iniziali, direi «primordiali», scaturiscano direttamente dal suo mondo interno, senza avere l'impronta originaria di un qualche riferimento riconosciuto.

Di fatto, il tipico periodo «figurativo», che precede sempre quello astratto, dura pochissimo, dal 1962 al 1965, ed ha prevalentemente come oggetto paesaggi urbani o stati d'animo. Nel 1966 le sue opere sono già completamente astratte, senza che si riesca a leggere un qualche filo di continuità con la produzione precedente. Questo succederà anche con i successivi «salti», verranno sempre realizzati con opere già perfettamente compiute. La ricerca Giacinta non la farà mai sulla tela, ma nella testa e, quando l'idea verrà espressa, essa sarà già formalmente compiuta.

Mare n. 2, in mostra (Q56), è del 1966, ed esemplifica molto bene il periodo. Per quanto mi sforzi a cercare un qualche artista che possa aver influenzato questo passaggio repentino alla pittura astratta, non lo trovo. Qualcuno ha citato Sonia Delaunay, forse vista alla Galleria d'Arte Moderna nella mostra del 1960, ma sembra poco plausibile una «incubazione» di sei anni, e poi il sistema dei colori e la struttura compositiva sono molto diversi. Il quadro della è Villa è tutto in movimento, gli elementi si accavallano come gli oggetti spinti dalla mareggiata e si espandono al di là dei limiti del quadro. Gli spazi sono molteplici, costruiti su una gamma amplissima di verdi - azzurri (più di trenta!) e gialli, scanditi da elementi più scuri geometrizzati. Si entra nel quadro da sinistra, contemporaneamente da due punti, la «freccia» rossa in basso e la «macchia» gialla in alto sopra di essa. Da qui si prosegue, saltando da un varco all'altro, fino alla zona in alto a destra, dove si concentra una straordinaria composizione di rossi, gialli, verdi, azzurri, turchesi,..: i gialli hanno la funzione di «spingere» tutta questa zona, e in particolare la figura a forma di calice, verso lo spettatore, come fosse una barca spinta dai flutti verso riva. Si intuisce che il meccanismo, malgrado la complessità degli spazi e l'accavallarsi degli elementi, è tutto controllato, o, meglio, chiaro e distinto nella sua complicazione. La vita, sembra dire, è un perenne movimento del quale gli uomini possono coglierne la poesia con la ragione, cioè con la luce (dei colori). Aleggia, inoltre, nel quadro una sottile ironia (la «freccia», la pseudo-barca, alcuni gialli che «danzano»,..), che rimanda, se proprio vogliamo cercare un padre, allo spirito, se non all'opera, di Klee.

Atomica – 1976

Dal 1974 al 1985 l'attività di Giacinta Villa è caratterizzata dal suo impegno politico nel movimento delle donne e nel Partito Comunista. La sua arte viene influenzata nel senso di un recupero marginale della figura umana e per l'uso più drammatico del colore.

Pietà (1976), in mostra (Q57), è forse il capolavoro del periodo proprio per l'intensità struggente

dell'invocazione. Tutto lo spazio è, come consuetudine, in movimento, ma qui si tratta di un frenetico andare dentro e fuori dal quadro: si guardi la grande stesura scura centrale com'è in bilico fra affondare nello sfondo come un buco nero od essere continuamente risospinta in avanti dalla campitura gialla da un lato e dal verde dall'altro. È una ferita perennemente trattenuta in fondo all'anima che le forze della luce attorno spingono per farla emergere. In questa lotta non v'è alcuna debolezza, né deroghe intellettuali: la pennellata, quasi «espressionista», è dura, decisa, strutturale; il colore costruisce spazi su spazi, che la luce ci restituisce, pur nell'apparente concitazione, chiari e distinti nella loro dinamica.

Regent's park – 1987

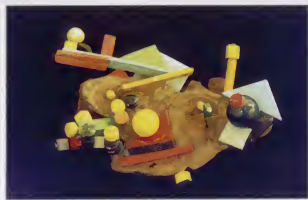
Dall'87 in avanti il colore si «autonomizza»: i riferimenti figurativi spariscono completamente: la pittura diventa di puri rapporti: di pesi specifici dove gli equilibri vengono raggiunti modulando i toni, le tinte e la luminosità relativa. L'acquarello diventa lo strumento per raggiungere accostamenti coloristici assolutamente inediti e per sperimentare velature e trasparenze: una tecnica che viene rapidamente «digerita» e padroneggiata. Dall'87 al 92 è la stagione della pittura «razionalista»: acquarelli ed oli che si svolgono, all'inizio su una trama di campiture ortogonali, per poi acquisire elementi trasversali, ma sempre geometrizzati.

Le temp jadis – 1993

La ricerca della dimensione umana è una ricerca di rapporti, di rapporti sempre più complessi, che riguardano lo spazio fisico nella sua dinamica temporale (il senso del tempo), ma anche lo spazio interno dell'animo umano. La superficie piatta diventa un limite da superare: il dialogo fra i colori diventa il dialogo fra i colori e la materia: la maturità e l'equilibrio formale raggiunto nelle opere dal 1987 al 1992 si coniuga con una rivisitazione critica delle suggestio-

Scultura da indossare – 1992

ni espressionistiche del primo periodo e la materia privilegiata diventa il legno. All'inizio il legno viene inserito nella tessitura dei rapporti pittorici sulla tela, ma ben presto diventa autonomo, e si avranno le composizioni in legno naturale e policromo, le grandi «sculture» e quelle da indossare, fatte, con lo scopo dichiarato di «rendere le persone più belle».

Self standing composition (gran paravento) è del 1992, in mostra (Q58), e rappresenta un momento di passaggio alla ricerca degli equilibri usando il legno non solo come elemento compositivo, ma soprattutto come colore. Il gioco compositivo è dominato da una sotterranea allegria: la dozzina circa di essenze lignee diverse, integrate nella pittura, perdono il loro peso: si noti come il quadrato rosso

Scultura da indossare – 1993

faccia «ballare» tutti i legni lungo la diagonale fino al vortice nell'angolo alto sinistra; e come, sul pannello di destra, la striscia verticale blu attraversa l'orbita pseudo-circolare in alto e la faccia «girare» come un bastoncino col cerchietto. Questa volta il movimento è «circolatorio» e rimane parzialmente contenuto nei confini della tela.

Dal 1994 al 2003 la padronanza del colore come sistema di rapporti e di equilibri permette a Giacinta di applicarli nelle situazioni più diverse: continua la pittura tradizionale ed in particolare gli acquarelli, a cui si affiancano grandi composizioni con legni colorati, collane, spille, orecchini, pettorali, borsette, cinture, fodere ricamate per cuscini, tappeti. L'occasione per il «salto» nella dimensione territoriale si presenta nel 1994 con la partecipazione al team progettuale di Fiatengineering per lo studio integrato di inserimento della linea ferroviaria ad alta velocità nella tratta di attraversamento di Novara. Seguirà l'inserimento ambientale delle barriere acustiche di Brandizzo e del manufatto di scavalco dell'autostrada a Pregnana (Mi). L'obiettivo è quello di trasformare degli elementi strutturali di calcestruzzo molto intrusivi in vere e proprie opere di Land Art. Gli strumenti usati sono gli studi coloristici con l'acquerello e la simulazione fotografica computerizzata.

La trasformazione della caldaia e del camino dell'Arsenale della Pace in una straordinaria scultura, invece, non ha visto alcuno studio preparatorio, è stata realizzata trovando e mescolando direttamente i colori sul posto, così come, negli interventi di Volpiano e di via Tollegno a Torino, le sequenze vengono progettate su palette Pantone e testate sul posto assieme ai decoratori. Differente l'approccio alle grandi vetrate di San Secondo (9 mq) e della Clinica della Memoria (41 mq): ogni dettaglio ed ogni colore vengono studiati attentamente fino alla realizzazione dei modelli ad olio su tela in scala da fornire alle vetrerie realizzatrici. Qui ormai luce e colore si fondono in una sola entità.

La scuola di volo – 1997 – Sermig Arsenale della Pace

Composizione astratta con macchia rossa (2000), in mostra (Q59), è una prova di bravura: data la macchia rossa come si raggiunge l'equilibrio con solo colori freddi? La risposta sta nella luce. Bisogna creare un elemento la cui intensità luminosa sia comparabile con il rosso. Lo inventa in quella macchia bianco-azzurrino messa in centro (mentre il rosso è decentrato) rafforzata dalle strisce bianche lasciate fra le rade pennellate delle due quinte in alto. La luce fa il lavoro più grosso, poi si interviene qua e là col pennello a sistemare i dettagli.

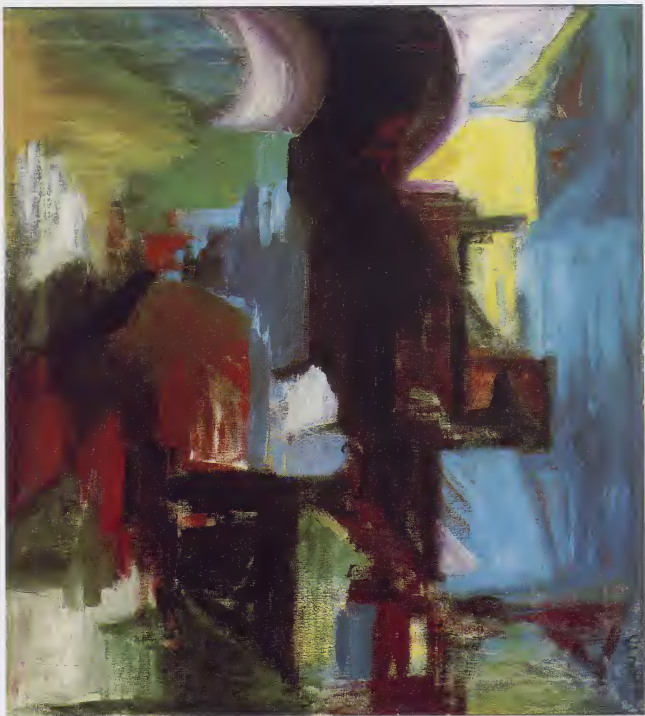
Vetrata dello Spirito Santo – Presbiterio della Cappella della Clinica della Memoria – Collegno (Torino)

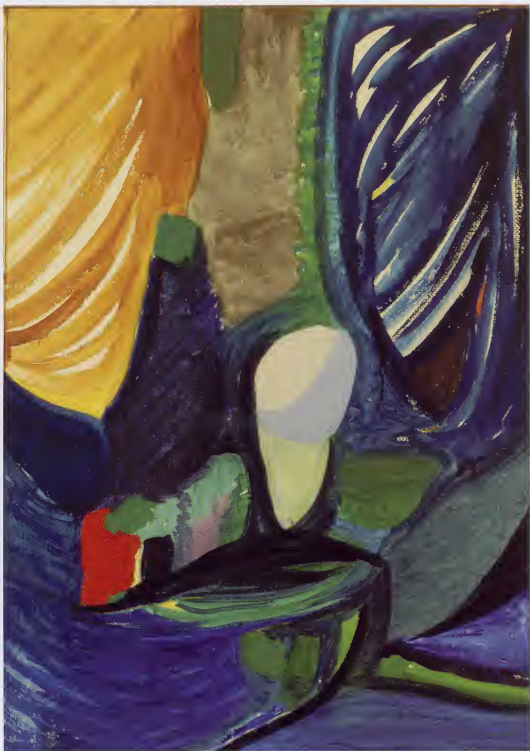
The storm (2003), in mostra (Q60), è l'ultima opera di Giacinta Villa. In questo fantastico acquarello non v'è più traccia della consueta ironica razionalità cartesiana: l'uccello vola raso sulle acque in tempesta dopo una repentina deviazione di traiettoria: da nessuna parte v'è più pace ed un'enorme onda di colore e di luce tutto mescola fra il cielo e la terra.

Come recita la Genesi: «La terra era informe e vuota, e sulla faccia dell'abisso eran tenebre, e lo spirito di Dio si librava sulle acque» (*Gen 1,2*). Nel quadro della Villa è stata apportata una variante: le tenebre sono già state sconfitte ed il sole si specchia abbacinante sul dorso dell'enorme onda.

Questo diventerà il modello per la grande vetrata, che sarà realizzata, come aveva concordato lei, dalle vetrerie Derix di Taunusstein in Germania.

Quando la vetrata sarà montata, Giacinta non ci sarà più: il 20 luglio 2003, il suo cuore cedeva mentre camminava lungo la costa di Les Issambres.

Giacinta Villa
Q56 – Mare n.2
1966
olio su cartone
85x64

Giacinta Villa
Q57 – Pietà
1976
olio su tela
85x95

Giacinta Villa
Q58 – Self standing composition (grande paravento)
1992
olio e legni policromi su tela incernierata
260x180

Giacinta Villa
Q59 – Composizione astratta con macchia rossa
2000
olio su tela
50x70

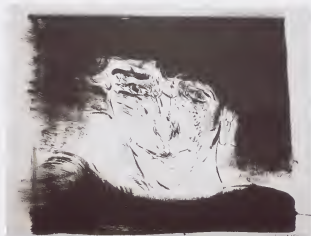
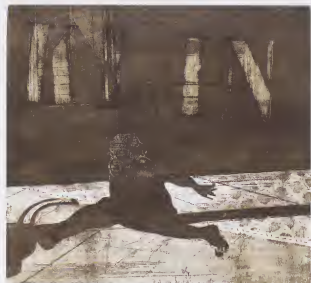
Giacinta Villa
Q60 – The storm
2003
acquarello
110x100

OPERE GRAFICHE

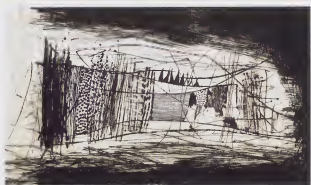
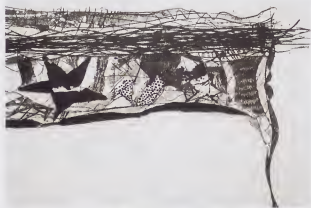
G01 – Nino Aimone – *Senza titolo* – Litografia bianco e nero – 56 x 75

G02 – Nino Aimone – *Senza titolo* – Litografia bianco e nero – 56 x 75

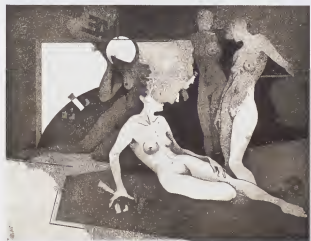
G03 – Nino Aimone – *Senza titolo* – Litografia bianco e nero – 56 x 75

G04 - Nino Aimone – *Senza titolo* – Litografia bianco e nero – 56 x 75

G05 – Nino Aimone – *Senza titolo* – Litografia bianco e nero – 56 x 75

G06 – Nino Aimone – *Harlem* – 1965 – Acquaforte + tinta – 30 x 33

G07 – Nino Aimone – *Figura* – 1965 – Acquaforte + tinta – 33 x 30

G08 – Ermanno Barovero – *Studio per un ibrido* – 1987 – Litografia due colori – 36 x 50

G09 – Ermanno Barovero – *Bandiera senza terra* – 1993 – Acquatinta + puntasecca – 29 x 49

G10 – Ermanno Barovero – *Bandiera senza terra* – 1993 – Acquatinta + puntasecca – 45 x 64

G11 – Ermanno Barovero – *Teufelszunge* – 1988 – Litografia a un colore – 75 x 56

G12 – Alfredo Billetto – *Figure e animali* – Acquaforte – 35 x 49

G13 – Alfredo Billetto – *Nudi* – Acquaforte + tinta – 24,5 x 31

G14 – Alfredo Billetto – *Figure* – Acquaforte e tinta – 32,5 x 26,5

G15 – Romano Campagnoli – *Figure* – Acquaforte acquerellata – 15 x 11,5

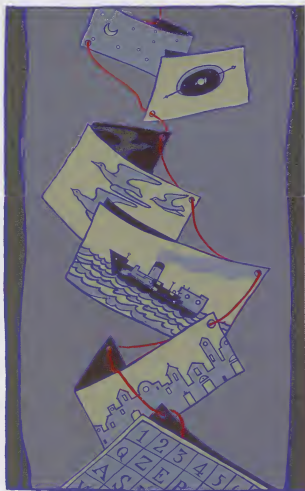
G16 – Romano Campagnoli – *Figure* – Acquaforte acquerellata – 14 x 12

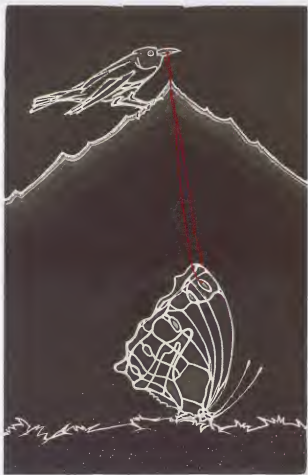
G17 – Romano Campagnoli – *Figure* – Acquaforte acquerellata – 18,5 x 11,5

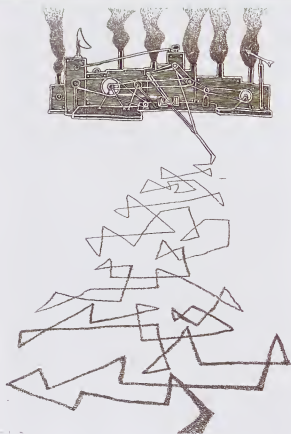
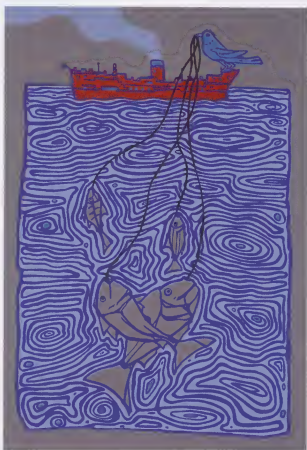
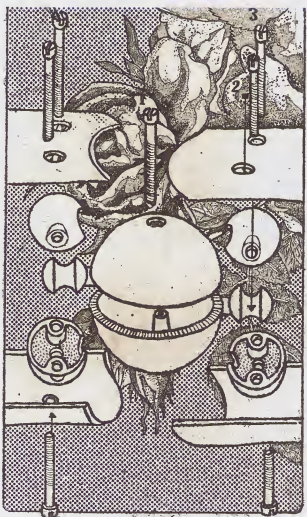
G18 – Francesco Casorati – *L'albero in mezzo al mare* – Acquaforte + tinta – 28,5 x 21

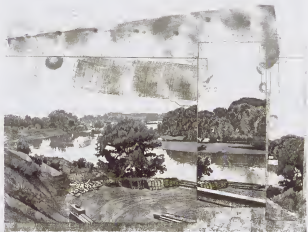
G19 – Francesco Casorati – *Veliero* – Serigrafia – 35 x 50

G20 – Francesco Casorati – *Carteggi* – Acquaforte + tinta – 16 x 26

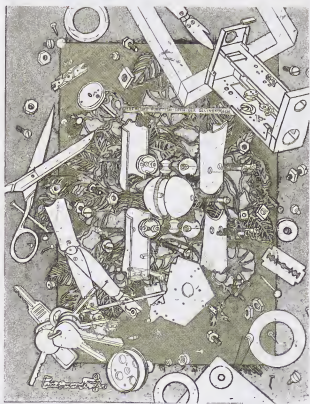
G21 – Francesco Casorati – *Pesca* – Xilografia – 20 x 15,5

G22 – Francesco Casorati – *Album* – Serigrafia – 25 x 40

G23 – Francesco Casorati – *Innamorati sul Po* – Acquatinta – 29,5 x 40

G24 – Francesco Casorati – *Dialogo* – Acquatinta – 38 x 25,5

G25 – Francesco Casorati – *Trenino* – Acquatinta – 40 x 30

G26 – Francesco Casorati – *Marchingegno che disegna* – Acquaforte – 25,5 x 36

G27 – Francesco Casorati – *Pesca Miracolosa* – Serigrafia – 36 x 35

G28 – Mauro Chessa – *Sfera* – 1974 – Acquaforte + fondino – 10 x 16

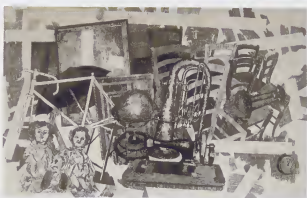
G29 – Mauro Chessa – *Il gioco è finito* – 2008 – Acquaforte + fondino – 30 x 26,5

G30 – Mauro Chessa – *Peasaggio del Po* – 1996 – Acquaforte + vernice molle – 30,5 x 23,5

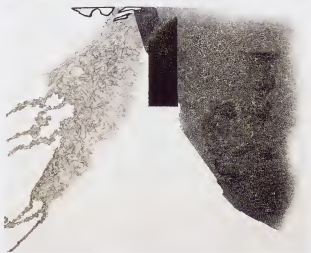
G31 – Mauro Chessa – *Incidente* – 1965 – Acquaforte + tinta + vernice molle – 28 x 30

G32 – Mauro Chessa – *Ragazza con cane* – 1962 – Lito – 25 x 34,5

G33 – Mauro Chessa – *Funzionamento sfere* – 1974 – Acquaforte + tinta – 30,5 x 39

G34 – Mauro Chessa – *Puzzle* – 1974 – Acquaforte + tinta – 30,5 x 39

G35 – Mauro Chessa – *Due bambole* – 2008 – Acquaforte – 24 x 31,5

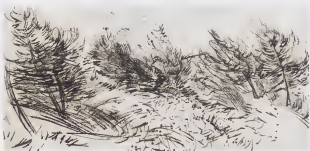
G36 – Mauro Chessa – *Equitazione* – 2001 – Lito – 62 x 41,5

G37 – Mauro Chessa – *Senza titolo* – 2008 – Acquaforte – 49 x 30

G38 – Mauro Chessa – *Suomi: il bosco* – 1996 – Acquaforte – 48 x 30

G39 – Lea Gyarmati – *Ahora* – Acquaforte e tinta e lavis – 25 x 32

G40 – Lea Gyarmati – *Presagio* – Acquaforte + tinta – 38 x 29

G41 – Lea Gyarmati – *Aquilone* – Acquaforte + tinta – 32 x 25,5

G42 – Pino Mantovani – *Paesaggio* – Puntasecca – 17,4 x 48

G43 – Pino Mantovani – *Gatto tigre* – Puntasecca – 28 x 48

G44 – Pino Mantovani – *Cespugli* – Puntasecca – 21 x 43,5

G45 – Pino Mantovani – *Micio Negro* – Puntasecca – 32,5 x 29,5

G46 – Pino Mantovani – *Paesaggio del sud* – Acquaforte – 10 x 29 (due immagini, una in negativo la seconda in positivo)

G47 – Pino Mantovani – *Senza titolo* – Puntasecca – 38,5 x 32,5

G48 – Pino Mantovani – *Alberi e nuvole* – Acquaforte – 31,5 x 40

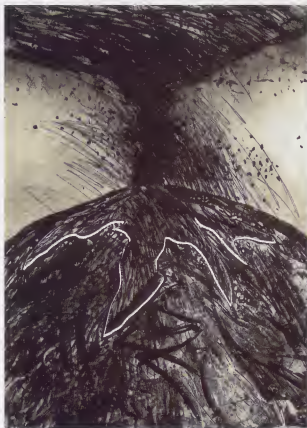
G49 – Pino Mantovani – *Albero* – Punta secca – 49,5 x 30

G50 – Pino Mantovani – *Gatto* – Puntasecca – 54 x 44

G51 – Pino Mantovani – *Gatto in agguato* – Puntasecca – 29 x 38

G52 – Francesco Preverino – *La testa del pittore* – 2007 – Acquaforte + punta secca + acquatinta + puntasecca su zinco (2 lastre) – 59,8 x 44,2

G53 – Francesco Preverino – *Giardini neri* – 2007 – Acquaforte + punta secca + acquatinta + puntasecca su zinco (4 lastre) – 81 x 26,4

G54 – Francesco Preverino – *Come albero* – 2007 – Acquaforte + acquatinta + puntasecca su zinco – 53,8 x 62,4

G55 – Francesco Preverino – *La testa del pittore* – 2007 – Acquaforte + punta secca + acquatinta + puntasecca su zinco (2 lastre) – 59,8 x 44,2

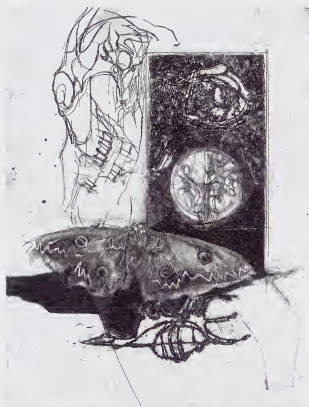
G56 – Giacomo Soffiantino – *Tridacne* – 2004 – Acquaforte – 23,5 x 31,5

G57 – Giacomo Soffiantino – *Senza titolo* – Acquaforte + tinta – 49,5 x 34,5

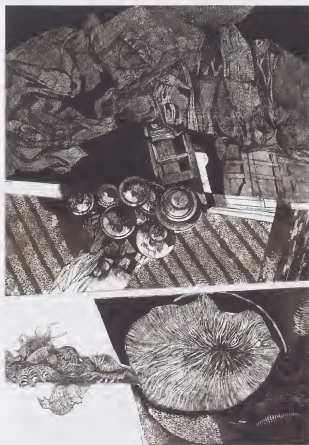
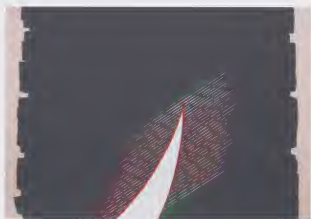
G58 – Giacomo Soffiantino – *Nel Bosco* – Acquaforte e tinta – Due lastre, dimensione totale 32 x 50,5

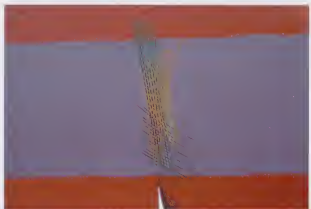
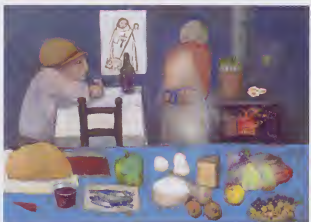
G59 – Giacomo Soffiantino – *Storia naturale* – Acquaforte + tinta – 34,5 x 49,5

G60 – Giacomo Soffiantino – *Storia naturale* – 1978 – Acquaforte + tinta – 21 x 26,7

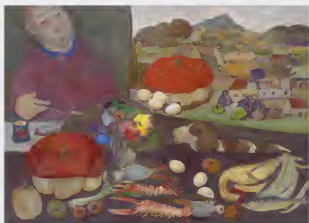
G61 – Giacomo Soffiantino – *Fossile corallo e fiore* – 1990 – Acquaforte – 29 x 39,5

G62– Giacomo Soffiantino – *Melograno* – 1990 – Acquaforte – 32 x 24,5

G63 – Giacomo Soffiantino – *Vetrata n. 1* – 1970 – Acquaforte + tinta – 35 x 24,5

G64 – Giacomo Soffiantino – *Era un crostaceo* – Acquaforte – 39,5 x 29,5

G65 – Giacomo Soffiantino – *Mercato delle pulci* – Acquaforte + tinta – 39 x 30

G66 – Mario Surbone – *Orizzonti definiti* – 1980 – 43,5 x 63,5

G67 – Mario Surbone – *Orizzonti definiti* – 1980 – 43,5 x 63,5

G68 – Mario Surbone – *Nyx* – 1980 – 43,5 x 63,5

G69 – Francesco Tabusso – *Tavola blu imbandita* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G70 – Francesco Tabusso – *Uomo e funghi* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

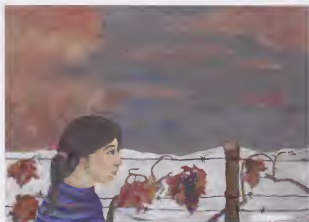
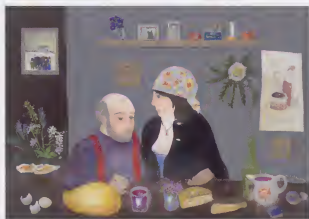
G71 – Francesco Tabusso – *Tre sorelle al mercato* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G72 – Francesco Tabusso – *Autoritratto, cane e scampi* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

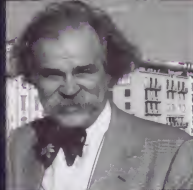
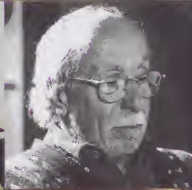
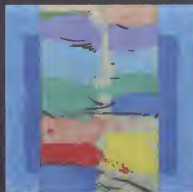
G73 – Francesco Tabusso – *Chatnoir* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G74 – Francesco Tabusso – *Donna e funghi* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G75 – Francesco Tabusso – *Donna in campagna vestita di fiori* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G76 – Francesco Tabusso – *Donna con cesto di mele rosse* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G77 – Francesco Tabusso – *Donna, uomo e zucca* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G78 – Francesco Tabusso – *Donna, uva e filo spinato* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

G79 – Francesco Tabusso – *San Grato* – 2008 – stampa da plotter – 50 x 70

FONDAZIONE GIORGIO AMENDOLA E ASSOCIAZIONE LUCANA IN PIEMONTE CARLO LEVI

Prosegue l'indagine della Fondazione Giorgio Amendola nel corpo vivo della cultura torinese con questa mostra che raduna i maggiori artisti operanti nell'ambito urbano dal dopoguerra fino ad oggi. Questi hanno vissuto la prima stagione post- Casorati e post-Spazzapan, dove fondamentale era liberarsi dall'influenza dei due grandi maestri, per avventurarsi lungo i tracciati delle correnti artistiche europee ed americane, dall'informale alla pop art, per approdare, quasi tutti alla fine degli anni '60, al proprio originale linguaggio, che varia dall'astrazione al realismo, dal lirismo poetico all'urlo vitalistico, dalla leggerezza dell'essere alla carnalità dell'esistenza.

Com'è costume della Fondazione, qualsiasi manifestazione culturale vuole avere un valore conoscitivo, in quanto, fedeli alle nostre radici popolari, cerchiamo di rivolgerci ad un pubblico molto più vasto di quello degli intenditori e collezionisti d'arte. Perciò questo libro non è il solito catalogo delle opere esposte, ma il tentativo di spiegare l'arte moderna e contemporanea anche a chi si approccia con diffidenza, entrando nel merito dei percorsi compiuti dai vari artisti per giungere all'espressione odierna e cercando di spiegare in breve i meccanismi che concorrono a creare l'armonia e l'equilibrio di un'opera.

Attraverso queste opere e questi artisti cerchiamo di capire l'arte, ma anche un pezzo importante della storia culturale della città.

Loris Dadam

Nato a Trento nel 1946. Progettista, pittore, disegnatore. Si occupa di storia dell'arte dall'infanzia. Allievo di Remo Wolf fino al 1964 e di Augusto Cavallari Murat fino al 1970. Nel 1973, grazie al lusinghiero giudizio di Mayer Shapiro, tiene una grande personale di disegni a Londra. Vive per trent'anni con la pittrice Giacinta Villa, con la quale collabora nella realizzazione di alcune opere architettoniche e territoriali e dalla quale impara il valore dei rapporti di luce e colore nelle opere artistiche. Partecipa saltuariamente a mostre collettive. Nel 2008 a Torino tiene una mostra antologica di 240 opere dal titolo "Il Sessantotto, prima dopo e durante". Ha pubblicato saggi e studi sul Centro Storico di Torino, sulla Val di Susa e sui Sacri Monti (con A. Marzi), su Carlo Levi pittore, su Francesco Tabusso, Giacinta Villa, Maria Teresa Rosa. Conduce da anni una ricerca sul la dimensione mondiale del Gothic Revival ed il Neo-medievalismo ottocentesco. E' il Direttore Scientifico della Fondazione Giorgio Amendola, Socio Benemerito della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, membro della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino e della Società Promotrice delle Belle Arti del Valentino.

€ 30,00

Cerabona Editore

LORIS DADAM

PITTURA DIPINTA

Nino Aimone
Ermanno Barovero
Alfredo Billetto
Romano Campagnoli
Francesco Casorati
Mauro Chessa
Lea Gyarmati
Pino Mantovani
Francesco Preverino
Giacomo Soffiantino
Mario Surbone
Francesco Tabusso
Giacinta Villa